Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen, Silke Helfrich

COMMONING ART

Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst

[transcript]

Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen, Silke Helfrich
Commoning Art – Die transformativen Potenziale
von Commons in der Kunst

Sozialtheorie

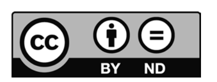
Vera Hofmann experimentiert mit queeren und intersektionalen Ansätzen für gemeinschaffende, gegenhegemoniale Interventionen in Kunst, Wirtschaft, Mensch-Umwelt-Beziehungen und Gesundheitspolitik. Nach Abschlüssen in BWL, Fotografie und Kunst arbeitete V als Berater:in, freie Fotograf:in, Künstler:in und Kurator:in, u.a. im Vorstand des Schwulen Museums.
Johannes Euler ist als freier Wissenschaftler, Commons-Aktivist und Berater für sozial-ökologischen Wandel tätig. Er hat Politik, Volkswirtschaftslehre und Philosophie studiert und über Commoning und Wasserkonflikte promoviert. Neben seiner Lehre an verschiedenen Institutionen hat er das Commons-Institut mit begründet.
Linus Zurmühlen forscht im Austausch mit dem Commons-Institut zu mehr-als-menschlichem Commoning. Er hat Geographie studiert und experimentiert als Musiker, Aktivist und Lernender mit künstlerisch-forschenden Zugängen zu sozial-ökologischem Wandel und Mensch-Umwelt-Beziehungen.
Silke Helfrich war freie Autorin, Aktivistin, Forscherin, Bloggerin und vielgebuchte Rednerin. Die Mitbegründerin des Commons-Instituts und der Commons Strategies Group hat romanische Sprachen und Sozialwissenschaften mit Schwerpunkt Ökonomie studiert und lebte und arbeitete im Jagsttal.

Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen, Silke Helfrich

Commoning Art – Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Johanna Gehring, Berlin
Korrektorat: Lilli Husmann, Bielefeld
Satz: Jan Gerlach, Bielefeld
Respektseiten: Jan Gerlach, unter Verwendung einer Grafik von Johanna Gehring
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6404-1
PDF-ISBN 978-3-8394-6404-5
https://doi.org/10.14361/9783839464045
Buchreihen-ISSN: 2703-1691
Buchreihen-eISSN: 2747-3007

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Musterverzeichnis

Vorwort

Die Künste (und die Kulturpolitik) investieren seit einiger Zeit massiv in den Begriff der Teilhabe und schalten von repräsentativen auf partizipative Modelle um. Das ist kein Zufall. Auch sie wissen: Das Projekt Demokratie braucht methodische Upgrades, wenn es künftig überzeugen soll – und die Bedeutung der Kulturproduktion wird sich daran messen lassen müssen, was sie dazu beitragen kann. Die wirtschaftlichen und institutionellen Dispositive der Künste stammen indes meist aus einer alten Zeit. Viele Teilhabemodelle wirken entsprechend hölzern. Der Kulturbetrieb verfügt derzeit tendenziell noch nicht über die passenden Strukturen, um ein konstruktiver Gestalter zu werden beim Umgang mit den kommenden gesellschaftlichen Herausforderungen. Um auf diese angemessen antworten zu können, bedarf es der Organisation kooperativer Gefüge, in denen sich Menschen gemeinsam um ihre Geschicke und die des Planeten kümmern.

Das *Commons-Institut*, das Ideen und Begriffe des Commoning – einer gemeinwohlorientierten Praxis – entwickelt und vermittelt, hat dazu Substanzielles beizutragen. Wir selbst sind Mitwirkende im Programm *Neue Auftraggeber*[1], in dem Künstler:innen im Auftrag von Bürger:innen Kunstwerke schaffen, denen ein lokales Ge-

1 Professionelle Kulturmediator:innen beraten und begleiten den Prozess. Das Modell der Kunst im Bürger:innenauftrag, wie sie von den *Neuen Auftraggebern* praktiziert wird, geht zurück auf das *Protocol des Nouveaux Commanditaires*, das der belgische Künstler François Hers 1990 in Paris entwickelte und das seither international als Handlungsempfehlung Verbreitung gefunden hat.

meinschaftsanliegen zugrunde liegt. Als wir im Jahr 2019 zunächst mit Silke Helfrich, dann mit Vera Hofmann, Johannes Euler und anderen zusammentrafen, meinten wir, Parallelen zu erkennen: zwischen unseren Projekten und Methodologien und denen der Commoners. Im Commons-Diskurs sahen wir einen der entscheidenden Zukunftsdiskurse für den Kunstsektor, unsere Vorstellungen von einer gemeinwohlorientierten Transformation des Sozialen und Ökonomischen ähnelten sich. Ob und wie sich verschiedene Theorien und Handlungsmodelle aus der Welt des Commoning tatsächlich in die Welt der Künste hineindenken und wie sie sich dort anwenden lassen, war indes noch ungeklärt.

Die *Neuen Auftraggeber* brechen mit einem zentralen Paradigma der künstlerischen Moderne, das auch in der Postmoderne noch fortlebt: mit der (impliziten oder expliziten) Auffassung, künstlerisches Handeln basiere auf der inneren Notwendigkeit der handelnden Künstler:innen, auf der intrinsischen Motivation einzelner Subjekte. Aus diesem Paradigma wiederum folgen Formen des kulturellen Eigentums, die individualrechtlich verfasst sind. Seit 1991 gehen wir mit unseren Projekten den umgekehrten Weg und stellen folgende Frage an den Anfang: Welche Notwendigkeiten und welche Motivationen empfinden und benennen andere Menschen, damit eine Kunst der Gegenwart entstehen kann, die aus dem Gemeinsamen kommt und in das Gemeinsame eingeht; die aus intersubjektiven Ambitionen schöpft; die ihren Wert im Öffentlichen und Gesellschaftlichen findet, in Debatte und Konflikt, in Übereinkunft und Verbundenheit; die der Selbstbestimmung aller Bürger:innen den gleichen Wert beimisst wie der künstlerischen Selbstbestimmung Einzelner?

Wir ließen uns vom *Commons-Institut* beraten und gingen dabei der Frage nach, wie wir die Organisation der *Neuen Auftraggeber* im Sinne des Commoning umgestalten können. Währenddessen beobachteten wir, wie sich der Commons-Diskurs in der Kunstwelt ausbreitete – oftmals jedoch abgekoppelt von den strukturellen Aspekten, die anzugehen ein gehöriges Maß an Komplexität, Geduld und Umdenken mit sich bringt, wie wir mittlerweile gelernt hatten. Daraus erwuchs der Wunsch, dem Thema Kunst und Commons die Tiefe und Genauigkeit zu geben, die noch zu fehlen schien. Dies war

der Anstoß für den vorliegenden Text, den Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen und Silke Helfrich begannen, und der nun nach dem plötzlichen und uns alle schockierenden Tod von Silke Helfrich fertiggestellt wurde.

Mit diesem Band liegt nun eine systematische Begriffsarbeit vor, um die besonderen Arten und Weisen von Beziehungshaftigkeit, die dem Commoning zugrunde liegen, auf das Feld der Kunst zu übertragen. Auch liefert er eine Grundlage dafür, aktuelle Konzepte des Commoning in der Kunst kritisch zu überprüfen und der Verflachung und Verfremdung von Commons-Begriffen in diesem Feld vorbeugend zu begegnen.

Für die Arbeit der *Neuen Auftraggeber* war die Zusammenarbeit mit dem *Commons-Institut* folgenreich. Die internen Strukturen und Abläufe unserer Organisation – und unsere Beziehungen zueinander – haben sich unter dem Einfluss der Commoners verändert. Dazu gehören unsere Rechtsform, unser Umgang mit Geld und mit Macht. Auch unsere Beziehungen nach außen, zu Projektpartner:innen, Fördergeber:innen, Politik und Institutionen, betrachten und gestalten wir heute anders. Aber vor allem hat das Handlungsmodell, für das wir eintreten – Kunst in Bürger:innenauftrag und kulturelle Mediation – deutlich an Bewusstheit und Tiefenschärfe gewonnen. Die Methodologien unseres eigenen Tuns haben sich signifikant erweitert.

Alexander Koch und Anne Kersten,
Die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber


1

Commoning in der Kunst – von widerständiger Radikalität zum Buzzword?

Der institutionalisierte Kunst- und Kulturbetrieb entdeckt Commons und Commoning für sich. Gemeinschaffende[1] Praktiken werden kuratiert, in Institutionen ausprobiert und in der Kunsttheorie verhandelt, als wären sie brandneu. Dabei gibt es sie vielerorts längst, wie es Dobkowska und Łukomski (2020: o. S.)[2] deutlich machen: »Künstler:innen, Aktivist:innen, Forscher:innen und Pädagog:innen initiieren überall auf der Welt soziale Situationen – dort, wo Institutionen versagen, schaffen sie ihre eigenen.« Damit nähmen sie insbesondere jenseits der Galerie Einfluss. »Sie behandeln Kunst als ein Werkzeug zum Aufbau einer Gemeinschaft, nicht zur Produktion von verkaufbaren Waren. Ihre Praxis basiert auf Forschung, Prozess und langfristiger Zusammenarbeit, die Austausch, Großzügigkeit und Vertrauen beinhaltet. [...] Sie definieren den Begriff der Kunst neu und helfen, Systeme zu hacken. Sie schaffen alternative Lehr- und Lernsysteme, neue Ökonomien und Räume der Imagination« (ebd.). Sich fürsorgend in Beziehung zu setzen und Formen kollektiver Selbstorganisation sind nicht zuletzt Teil einer langen Geschichte solidarischen Handelns und mitunter ganz selbstverständlich. Häufig

1 Wir verwenden den im Commons-Diskurs gängigen Begriff ›Gemeinschaffen‹ als deutsche Übersetzung von ›Commoning‹. Eine Begriffsklärung erfolgt in Kapitel 2.

2 Wir haben alle im Original nicht deutschsprachigen Texte eigenständig übersetzt. Die Übersetzungen und die gendersensiblen Interpretationen haben wir aus Gründen der Lesbarkeit nicht einzeln gekennzeichnet.

stammen kollaborative, vermittelnde und gemeinschaffende künstlerische_kuratorische[3] Praxen aus subkulturellen Räumen und sind aktivistischen, ökosozialen, antikapitalistischen, antirassistischen, anarchistischen, queeren, feministischen Ursprungs. Spätestens seit den 1960ern und 70ern werden sie verstärkt als »Gegenreaktion auf die zunehmende Marktbestimmung« (Bismarck 2021: 23) entwickelt.

Der Kunsthistoriker Grant H. Kester (2011) beobachtet einen Wandel in der zeitgenössischen Kunst von der Objektzentriertheit hin zum Kunstmachen als Prozess einer auf Gegenseitigkeit ausgerichteten Kreativarbeit. Künstlerische_kuratorische Praktiken und Projekte, die als Socially Engaged Art, Community Art, Participatory Art oder Relational Art bezeichnet werden, reflektieren diesen Wandel. Diese Arbeitsweisen haben gemein, dass sie Beziehungsqualitäten und -hierarchien in den Fokus nehmen: Beispielsweise üben sie Institutionskritik, hinterfragen das Ausstellen und Vermitteln im White Cube, widmen sozialen Kämpfen oder der Privatisierung des öffentlichen Raumes ihre Aufmerksamkeit. Eine diskursive und praktische Wende hin zu Commons und Commoning lässt sich laut der Soziologin und Kunsthistorikerin Pelin Tan (2018) ab den 2010er Jahren feststellen, und zwar im Zusammenhang mit den Occupy-Bewegungen: In deren Folge hätten sich gemeinschaftsbasierte, »autonom kollektive« (ebd.: 279) ästhetische Praktiken herausgebildet, die neue Formen des Zusammenlebens erforschten.

Dass Commons auf erhöhtes Interesse stoßen, zeigen zum einen Einzelausstellungen wie die *StadtFabrik*-Ausstellung des *Museums für Angewandte Kunst* (MAK) in Wien im Jahr 2016 oder das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Atlas of Commoning* vom *Institut für Auslandsbeziehungen* (ifa) und von *ARCH+*, das 2018 in Berlin eröffnet wurde und von dort in die USA reiste. Zum anderen werden Commoning-Prozesse auch in großen Schauen thematisiert, jüngst etwa bei der *Bergen Assembly 2016*, der *11. Berlin Biennale*, dem

3 Den Unterstrich zwischen Kunst und Kuratieren verwenden wir, um sowohl die Überschneidungen und Übertritte zwischen den beiden Disziplinen zu verdeutlichen als auch zu markieren, dass es eine Vielzahl an Personen mit nicht-genannten und verwandten Berufen und Selbstbezeichnungen gibt, die der vorliegende Text betreffen könnte.

House of Commons der *documenta 14*, der (verschobenen und politisch kontroversen; s. Gaskin 2021) *MOMENTUM 11 – HOUSE OF COMMONS* oder der aktuellen *documenta fifteen*. Daneben zeugen Institutionen, die sich Commoning-Prozessen verschreiben, von diesem Trend – wie das *Casco Art Institute* in Utrecht.

Für das aktuelle Interesse sowohl von Institutionen als auch von Künstler:innen_Kurator:innen an Commons und Commoning sehen wir mindestens fünf Gründe. *Erstens* ist seit einigen Jahrzehnten eine Veränderung zu verzeichnen, was die Interpretation und Rezeption von Kunstwerken betrifft: Gegenseitigkeit und Relationalität werden inzwischen ebenso prominent verhandelt wie Fragen der ästhetischen Autonomie. *Zweitens* legen die Folgen der Neoliberalisierung – u.a. Austerität, Sozialabbau und Konkurrenzdruck – Akteur:innen im Kunstfeld nahe, sich zusammenzutun, Mittel gemeinsam zu verwalten und möglichst zu teilen – Commoning aus Notwendigkeit gewissermaßen. *Drittens* wird Raum, insbesondere öffentlich zugänglicher Raum, immer stärker verknappt und privatisiert; auch daraus resultieren aus der Not geborene Formen des Commoning. *Viertens* sind staatliche oder marktvermittelte Förderpreise, Open Calls, Programme und Festivals in bestimmten Sparten des Kulturbereichs mittlerweile häufig darauf ausgerichtet, *soziale Brennpunkte* zu befrieden oder im Kontext der Gentrifizierung gemeinschaftsbildend zu wirken.[4] *Fünftens* wird angesichts der skizzierten Verhältnisse zunehmend das Begehren nach Widerstand, neuen Zugehörigkeiten und Kollektivierung, nach Anerkennung, Resonanz und Gemeinschaffen, letztendlich nach Fürsorge laut.

Wenn wir im Folgenden der Frage nachgehen, wie sich Akteur:innen aus Kunst und Kultur für gemeinschaffende Verständnisse des Seins und für entsprechende Formen der Gesellschaftsgestaltung nachhaltig öffnen können, geschieht dies vor dem Hintergrund dieser (durchaus zwiespältigen) Entwicklungen. Dabei will dieser Text das Potenzial von Commoning und Kunst in ihrem Zusammenspiel ausloten. Dieses Potenzial entfaltet sich in Haltungen, Denkweisen

---

4 Gemeinschaffende Kunst und Kultur haben vielfach einen systemstabilisierenden Zweck und laufen Gefahr, als Tünche für verfehlte Politiken und eine fortgesetzte Kommodifizierung zu dienen.

und künstlerischen_kuratorischen Praktiken, denen wir in diesem Text nachspüren. Der Text ist das Ergebnis unseres gemeinsamen Recherche-, Denk- und Schreibprozesses. Er ist Ausdruck eines Austausches zwischen vier *weißen*, deutschen Autor:innen, die zu und durch Commoning arbeiten. Wir haben unterschiedliche Bezüge zu künstlerischen_kuratorischen und aktivistischen Praktiken oder forschen zu ökosozialem Wandel. Neu war für uns alle, Kunst und Commoning auf theoretischer Ebene zusammenzudenken.

Um bestimmte Prozesse, Qualitäten und (Teil-)Aspekte von Commons und Commoning zu veranschaulichen, werden wir auf eine Vielzahl konkreter Projekte zu sprechen kommen. Ihnen gemeinsam ist, dass darin Commoning/Commons eine Rolle spielen; um vollumfängliche Commons-Vereinigungen[5] (so es diese überhaupt gibt) handelt es sich bei den angesprochenen Projekten indessen nicht zwingend. Bedingt durch die breit angelegte Recherche bei begrenzten Ressourcen konnten wir die Projekte größtenteils nicht persönlich kennenlernen. Stattdessen stützen wir unsere Beschreibung commonsnaher künstlerischer_kuratorischer Praktiken auf dazu vorliegende Texte: auf Projektbeschreibungen der Beteiligten selbst und auf wissenschaftliche und journalistische Beiträge. Uns ist bewusst, dass dieses Vorgehen erstens potenziell fehleranfällig ist und dass zweitens relevante Zugänge und Praktiken – insbesondere wenn sie nicht auf Englisch oder Deutsch zugänglich sind – unberücksichtigt bleiben. Wir möchten daher ausdrücklich darauf hinweisen, dass wir keine Aussagen über einzelne Projekte als Ganzes treffen können und wollen; stattdessen widmen wir uns jeweils ausgewählten Aspekten, auf die wir bei unserer Recherche gestoßen sind, dies für eine Vielzahl unterschiedlicher Projekte. Wir laden dazu ein, eigene Recherchen zu diesen Projekten zu ergänzen und

---

5 Von Commons-Vereinigungen sprechen wir, wenn die relevanten – idealerweise die zwischenmenschlichen und die mehr-als-menschlichen – Beziehungen und Umgangsweisen innerhalb einer Organisation durch Commoning geprägt sind (Euler 2020). Eine andere gebräuchliche Bezeichnung ist Commons-Projekt. Commons-Verbünde bezeichnen hingegen lokale Zusammenschlüsse mehrerer solcher Commons-Vereinigungen – mitunter aus unterschiedlichen Wirtschaftsbereichen –, um Synergieeffekte zu erzielen und aufwandsarm vielfältigere Bedürfnisse befriedigen zu können (Kramp 2021).

unsere Ausführungen kritisch zu prüfen. Die Beschreibungen einiger Beispiele sind kurz gehalten, andere stellen wir ausführlicher dar oder kommen mehrfach darauf zurück. Letzteres hängt mit persönlichen Bezügen zu einzelnen Projekten (etwa zum *Schwulen Museum* seitens Vera Hofmann) oder mit einer vergleichsweise breiten Rezeption (etwa zu *ruangrupa*, den Kurator:innen der *documenta fifteen*, oder zum *l'asilo* in Neapel) zusammen.[6] Angelehnt ist unser methodisches Vorgehen an das von Helfrich und Bollier (2019).

Die Praxisbeispiele, die wir vorstellen, bringen wir mit Theoriepositionen aus unterschiedlichen Disziplinen zusammen. Auf dieser Basis lassen sich einerseits gegenwärtige Entwicklungen in Kunst und Kultur kritisch und konstruktiv einordnen; andererseits lassen sich die transformativen Möglichkeiten bereits existierender Entwicklungspfade erahnen. Der Text bietet also eine mit Beispielen unterlegte theoretische Auseinandersetzung. Weder beansprucht er Vollständigkeit, noch versteht er sich als konkrete Handlungsanleitung. Er ist vielmehr als Einladung zu verstehen, sich von dem Beschriebenen inspirieren zu lassen, es zu ›kneten‹ und dazu, in der eigenen Praxis mit verschiedenen Umsetzungsmöglichkeiten zu experimentieren. Wir schreiben eher mit einem aktivistischen

6 *ruangrupa*, deren Theorie und Praxis wir im Text prominent vorstellen, hat viele, so auch uns – kurz vor Drucklegung –, mit der Präsentation inakzeptabler antisemitischer Bildsprache (im Werk »People's Justice« von *Taring Padi*) auf der *documenta fifteen* bestürzt. Inwieweit weitere Aspekte von Antisemitismus und Ausschlüssen in ihrer Praxis wirksam sind, lässt sich aktuell noch nicht abschließend bewerten. Die Vorfälle werfen jedoch Fragen an einige der im vorliegenden Text vorgestellten Zitate *ruangrupas* auf. Für zu kurz gegriffen halten wir es hingegen, kollektive Ansätze und Commoning hier als gescheitert zu beurteilen. Zusammen mit der Antisemitismusdebatte werden auch voreilige Rufe nach top-down-Lösungen, Generalverdächtigungen, Rechtspopulismus, Rassismen, Xenophobie und Transphobie prägnant in die Geschichte der *documenta fifteen* eingeschrieben. All dies sollte hier, wie auch andernorts, präzise benannt und aufgearbeitet werden. Wir wünschen uns auch eine Reflexion über das enge Ineinandergreifen der kollektiven Struktur *ruangrupas* mit den hierarchischen Strukturen von *documenta gGmbH* und anderen Institutionen. Die diesjährige *documenta* stellt deutlicher denn je unsere globale Interkonnektivität heraus. Für uns zeigt sich abermals, wie unumgänglich und dringend die Arbeit am Gemeinsamen ist: Wie können wir uns ›in Vielfalt gemeinsam ausrichten‹ und ›Konflikte beziehungswahrend bearbeiten‹? (26.6.2022)

und subkulturellen Blick als aus der Sicht etablierter Institutionen. Umso mehr möchten wir die Akteur:innen innerhalb derselben dazu ermutigen, sich der Frage zu widmen, ob und wie sich etablierte Einrichtungen nachhaltig dem Commoning zuwenden und sich commonsgemäß transformieren können.

Im nun folgenden zweiten Kapitel beleuchten wir einige Aspekte künstlerischer_kuratorischer Praxis, maßgeblich aus einer institutionenkritischen Perspektive. Anschließend folgt eine einführende Betrachtung der Commons-Forschung und der beforschten Praxis. Dabei zeigen wir auf, wie Commoning und künstlerische_kuratorische Praxis Resonanzräume des Gemeinsamen füreinander sein und sich gegenseitig stärken können. Im dritten Kapitel unterscheiden wir *Kunst für Commons, Kunst als Commons* und *Kunst durch Commoning*. Hier machen wir deutlich, dass die Bezüge zwischen Kunst, Commons und Commoning ganz verschieden sein und auf verschiedenen Ebenen bestehen können. Wir zeichnen nach, wie sich das Verständnis sowohl in der Commons-Forschung als auch im kunsttheoretischen Diskurs verändert hat: von der Beschäftigung mit Ressourcen, Objekten, Gegenständlichem hin zur Beschäftigung mit sozialen Prozessen und dem Geflecht verschiedenster Akteur:innen und Beziehungsebenen. Der dritten Perspektive, Kunst durch Commoning, widmen wir uns intensiver, da wir sie für eine nachhaltige Transformation des Kunstfeldes als besonders grundlegend erachten. Im vierten Kapitel fragen wir, wie es gelingen kann, Commoning im Feld der Kunst auszuweiten, und stellen fünf Aspekte vor, die wir dafür als wesentlich erachten. Bezogen auf die systemisch-gesellschaftliche Ebene argumentieren wir, dass eine solche Commonifizierung[7] künstlerischer_kuratorischer Praxis organisatorische, kulturelle, politische, institutionelle, rechtliche und materielle Dimensionen haben würde, und wir geben einen Ausblick, wie diese Transformation vorangebracht werden kann. Im fünften Kapitel reflektieren wir abschließend die Potenziale künstlerischer_kuratorischer Praxis als Commoning.

---

7 Der Begriff Commonifizierung meint eine Veränderung in Richtung des Commoning und lässt sich als Gegenstück zur Kommodifizierung (Überführung in die Warenform) verstehen.


2

Annäherung an die Debatten zu Commoning und Kunst – vom Objekt zum sozialen Prozess

2.1 Entwicklungen in der Kunst

Spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert verhandeln verschiedene Akteur:innen das »Verständnis von Kunst als einer repräsentationalen Praxis« (Sternfeld & Ziaja 2013: o. S.) kritisch; »Repräsentation« meint dabei sowohl Darstellung als auch Stellvertretung. Trotz jahrzehntelanger emanzipatorischer Kämpfe bestimmen Personen- und Institutionenkulte den (durchökonomisierten) Kunstbetrieb: »Museen, Galerien, Auktionshäuser, Privatsammlungen, Ausstellungsinstitutionen, Großausstellungen, Ateliers, Künstlerhäuser, Transportunternehmen, Wirtschaftsunternehmen, Banken und Versicherungen, Kritikerschaft, Kunstzeitschriften, Informationsdienste, bis hin zur akademischen Kunstgeschichte« (Meinhard 2002: 129) – wir ergänzen: Kunsthochschulen, Immobilienmärkte, private und staatliche Förderstrukturen – regeln und definieren ein »geschlossenes, ausdifferenziertes System Kunst« (ebd.: 128). Dessen Struktur gleicht einer Pyramide, die von vielen Seiten gestützt wird. Auf die Akteur:innen an ihrer Spitze – dort oben mehrheitlich *weiß* und männlich – warten Einzelausstellungen in den renommiertesten Institutionen, hohe Erlöse und ein Platz im Kanon der Kunstgeschichte. Das *System Kunst* gehorcht »primär einer ökonomischen Logik, einer Logik des Tauschwerts und des Mehrwerts, die sekundär noch zwei weitere Ökonomien bedient: eine soziale Ökonomie des Statuswerts und eine individuelle Ökonomie des Begehrens« (ebd.: 129). Seine Struktur baut auf der Hoffnung auf, es in der Kunstwelt zu etwas zu bringen *(to make it in the art world)*, also ka-

pitalisierbare Anerkennung zu erlangen in Form von Möglichkeiten, Positionen und Aufträgen.[1] Es geht um Geld, Status und Begehren, entsprechend schwer ist es, seinem Druck zu entkommen.

Gegen diese Struktur und Dynamik richtet sich das künstlerische_kuratorische Genre der Institutionskritik. Ende der 1960er Jahre entstanden, hat sie sich mittlerweile zu einer Bewegung entwickelt (Brüggmann 2020). Zunächst richtete sich ihre Kritik – vorgebracht von Künstler:innen_Kurator:innen aus einer (vermeintlichen) Außenperspektive – auf das Museum und dessen Rolle als legitimierende Institution kolonial-*westlicher* Nationalstaatlichkeit, Bürgerlichkeit und Geschichtsfestschreibung. Im Weiteren versuchten Künstler:innen_Kurator:innen, aktiver in bestehende Strukturen einzugreifen. Davon ausgehend, dass es kein Außen des Systems Kunst gibt, versuchen sie seither, dessen Macht, Ressourcen und Deutungshoheit produktiv und strategisch zu nutzen – mit vielfältigen Strategien. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja und die Kunstvermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld (2013: o. S.) zeichnen für die »Krise der Repräsentation« – ihrerseits verankert in einer System- und Staatskritik – schwerpunktmäßig drei Entwicklungen nach: »Dematerialisierung«, »Beteiligung« und »Kritik«. Dematerialisierung meint hier, dass Künstler:innen_Kurator:innen beginnen, mit Prozessen statt Objekten zu experimentieren: Die Installationen, Happenings, Environments und Performances sind unabgeschlossen, von begrenzter Dauer und sie verlassen den etablierten Rahmen des White Cube. Sie widersetzen sich so der modernen (Re-)Präsentation; statt Kontemplation bieten sie Erfahrungen. Bezüglich des zweiten Aspektes, der Beteiligung, machen Sternfeld und Ziaja (2013: o. S.) eine »radikale Wende von der Instruktion zur Partizipation« aus. Die Rollen von Künstler:innen_Kurator:innen und Publikum werden also flexibler. Drittens schließlich – Stichwort Kritik – widersprechen antirassistische, dekoloniale, feministische, queere und andere emanzipatorische Strömungen den Ausschlüssen im Kunstbereich und widersetzen sich ihnen. Dafür nutzen sie machtkritische, kollektive und parti-

1 Sehr eindrücklich schildert der Künstler Brad Troemel (2019) die ›Debt Pyramid‹ des Kunstmarktes.

zipative Ausstellungspraxen. Ausstellungen werden so zu sozialen Plattformen und Versammlungen, Kunst zu Public Art. In (Kunst-)Institutionen finden soziale Prozesse statt, und Akteur:innen politischer und sozialer Gruppen werden einbezogen (ebd.). Auf diese drei Aspekte – Dematerialisierung, Beteiligung und Kritik – werden wir in unserem Text (mitunter implizit) immer wieder zu sprechen kommen.

Derartige Formen künstlerischer_kuratorischer Praxis wurden und werden überführt in die »neuen Institutionen« (Farquharson 2006: o. S.). So stellen seit Beginn dieses Jahrtausends vornehmlich Kurator:innen, die einst (teil-)unabhängig arbeiteten und nun europäische Kunstzentren leiten, dem objektzentrierten Ausstellungsmodell eine Vielzahl anderer Aktivitäten an die Seite. Mehr und mehr progressive Institutionen und institutionalisierte Großveranstaltungen verstehen sich als Plattformen und Sozialräume, als lebendige Archive, als Co-Lernräume; sie bieten Veranstaltungsräume und Residenzen (ebd.). Mit dieser neuen Multifunktionalität steht durchaus ihr Selbstverständnis auf dem Spiel, denn: »nicht mehr der Container definiert den Inhalt der Kunst, vielmehr entscheidet der Inhalt die Identität des Containers« (ebd.: o. S.). Dialog, Inklusion, Prozess und Partizipation sind (durchaus umstrittene) Stichwörter, mit denen im Kontext dieses »neuen Institutionalismus« (ebd.: o. S.)[2] gearbeitet wird. Mittlerweile haben sie auch in eher konservativen Häusern, die ebenfalls unter Innovations- und ökonomischem Druck stehen, Einzug gehalten. Bevorzugt sind es nun künstlerische Gruppen und Kollektive, die unter diesen Vorzeichen eingeladen werden. Schließlich verkörpern sie genau das, was diese neuen Institutionen – dem Selbstbild nach sozial und demokratisch – aktuell begehren: Sie sind politisch, aktivistisch, gut vernetzt, kollaborativ, selbstorganisiert und flexibel (ebd.). Neben den Progressiven an der Spitze und den geladenen Künstler:innen sind es vor allem die Mitarbeitenden in den Abteilungen Community Outreach und Kunstvermittlung, die »nicht nur zwischen wilder Künstler_in und Bürokrat_in, sondern auch zwischen Aktivismus und

2 Dieser Begriff ist den Wirtschaftswissenschaften und der Soziologie entlehnt, wird hier allerdings in sinnveränderter Weise verwendet.

Institution« vermitteln (Sternfeld in Adamczak & Sternfeld 2021: 90). Kunstvermittler:innen, oft ihrerseits aktivistisch engagiert und vernetzt, bringen eine »selbstverständliche Solidarität zu den bestehenden sozialen Kämpfen« mit und schreiben sie in den Kunstbereich ein (ebd.: 90f.). Dadurch entstehen »im Idealfall [...] Zonen relativer Autonomie« (Farquharson 2006: o. S.) für die eingeladenen Akteur:innen. Es werden Handlungsspielräume möglich, die die jeweilige Institution kurzzeitig destabilisieren können (Brüggmann 2020) – ohne aber zwingend deren machtvolle Rolle grundsätzlich herauszufordern.

Außerdem können die beteiligten (leitenden) Akteur:innen die platzierte, performte Kritik nutzen, um neues systeminhärentes Kapital zu generieren – was wiederum das bestehende Machtgefüge stärkt. Die Kritik bleibt in der Regel ohne umwälzende Konsequenzen für die jeweilige Institution. Sternfeld fragt bezogen auf Mitmachstrukturen im institutionellen Kunstbereich: »Aber wer soll eigentlich in welches Verhältnis inkludiert werden? Welche Zuschreibungen sind dabei im Spiel? Und warum sollte überhaupt jemand Lust haben, bei einem Spiel mitzuspielen, das gänzlich andere erfunden haben?« (Sternfeld 2018: 73). Schließlich, so fährt sie fort, sei beim Thema Teilhabe und Mitmachkultur »auch die Frage danach wichtig, wer hier mit welchem Recht glaubt, wen inkludieren zu können« (ebd.: 80). Von den Exkludierten wird vielmehr gefordert – um ein gebräuchliches Bild zu nutzen –, nicht mit einem Stück vom Kuchen abgespeist zu werden, sondern über die ganze Bäckerei verfügen zu können.

Wie also können Partizipation und Demokratie im Kunstfeld gelingen? Dieser Frage widmen sich Theoretiker:innen wie Praktiker:innen mit Vorschlägen und Deutungen. Mehrheitlich wird versucht, offene Prozesse zu initiieren, in denen sich die Akteur:innen systeminhärenten Widersprüchlichkeiten bewusst sind und darin dennoch solidarische Handlungsspielräume schaffen, nutzen und gestalten. Dabei entwerfen und erproben sie verschiedenste Post- und Para-Institutionen und -Infrastrukturen (vgl. u.a. Sternfeld 2018, Landau 2021, Brüggmann 2020). Diese verorten sie nicht in einem – sowieso nicht vorhandenen – entkoppelten, autarken Raum, sondern streben an, sich auf diesem Wege mit, durch und entlang

der Arbeit *innerhalb des* Systems Kunst zu emanzipieren. Während in Institutionen oft ein gewisser Abstand zu radikaleren künstlerischen Ansätzen bestehen bleibt, diese dort allenfalls re-/präsentiert werden, finden die wirklich radikalen Experimente anderswo statt: an den Rändern, in den vielen selbstorganisierten Räumen und Off-Spaces, oft prekär und selten dokumentiert. Diese von Sachzwängen durchzogenen, eroberten Teil-Freiräume bieten Möglichkeiten künstlerischer_kuratorischer Praxis jenseits starrer Institutionen und normierter Logiken der Produktion und Organisation.

2.2 Aktuelle Strömungen der Commons-Theorie

Commons und Commoning gelten derzeit in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen und Bewegungen, die sich um eine Transformation der politischen, sozialen und ökologischen Krisen bemühen, als eine vielversprechende Perspektive für eine zukunftsfähige Gesellschaftsgestaltung. Dabei sind Commons, Helfrich und Bollier (2019: 19) zufolge, »keine utopische Fantasie. Sie existieren, sie verändern sich – heute wie seit Tausenden von Jahren. Es gibt sie in Dörfern und Städten, im Süden und im Norden, in ursprünglichen, überschaubaren Communities sowie in hochmodernen, unüberschaubaren Cyber-Gemeinschaften«. Und so gebe es Commons, die von wenigen Menschen getragen werden und ebenso welche mit mehreren Zehntausend (ebd.). Die akademische Commons-Debatte gewann jedoch erst an Fahrt und Nuancierung, seitdem die Politikwissenschaftlerin Elinor Ostrom im Jahr 2009 den sogenannten Wirtschaftsnobelpreis erhalten hat. Ostrom widerlegte die wissenschaftlich und politisch außerordentlich wirkmächtige These der sogenannten »Tragik der Allmende« (Hardin 1968: 1243), derzufolge die gemeinsame Nutzung von Ressourcen wie Fischbeständen, Wäldern oder Weideland zwangsläufig zu Übernutzung und Zerstörung führe. Diese These des Biologen Garrett Hardin basiert auf der Grundannahme, dass Individuen sozial voneinander getrennt seien und ihr Handeln ausschließlich am Eigennutz orientierten. Insbesondere in ihrer Verallgemeinerung ist Hardins These fragwürdig. So adressiert sie lediglich die, wie der Kulturkritiker

und Essayist Lewis Hyde (2010: 44, zitiert nach Halperin 2020: o. S.) ausdrückt, »Tragik nicht-verwalteter, Laissez-faire-Gemeinressourcen mit leichtem Zugang für eigennützige Einzelne, die nicht miteinander kommunizieren«. Ostrom (1990) hielt dem Gedankenexperiment Hardins, das rein theoretischer Natur war, gegenläufige Erfahrungen und Forschungsergebnisse aus aller Welt entgegen. Diese belegen, dass Menschen in sehr unterschiedlichen Kontexten immer wieder ganz Ähnliches tun: miteinander kommunizieren, unterschiedliche Ansprüche aushandeln, untereinander selbstbestimmte Vereinbarungen treffen und auf diese Weise für eine langfristige Nutzbarkeit von Ressourcen sorgen (ebd.). Aus der Analyse zahlreicher solcher Beispiele filterte Ostrom acht Designprinzipien, die das Gelingen von Commons-Strukturen unterstützen:

1. klar definierte Grenzen
2. kontextangepasste Regelungen zum Verhältnis von Beitragen und Nehmen
3. gemeinsame Entscheidungen
4. selbstbestimmte Überwachung der Regeleinhaltung
5. abgestufte Sanktionsmöglichkeiten
6. niedrigschwellige Konfliktlösungsmechanismen
7. Anerkennung durch die relevanten Autoritäten
8. gegenstandsadäquat verschachtelte Governance unterschiedlicher Ebenen

Ostrom zufolge begünstigen diese Designprinzipien die Langlebigkeit und den Erfolg von Commons-Strukturen. Indessen ist anzumerken, dass eine Orientierung daran weder widerspruchsfrei ist noch vor strukturellen Ausschlüssen, was die Teilhabe an Commons betrifft, schützt. So weisen Kritiker:innen darauf hin, dass die Designprinzipien zwar Alternativen zum freien Markt in seinen vielfältigen Erscheinungsformen böten, den Kapitalismus als System jedoch nicht in Frage stellten (Halperin 2020). Problematisiert werden auch die Verdinglichungen und Objektifizierungen von Commons, die mit Ostroms Fokus auf Institutionen und Ressourcen – als von uns Menschen getrennt gedachte Dinge – einhergehen (Bennholdt-Thomsen 2012). Damit wird letztlich suggeriert,

dass es genüge, die richtige Rechtsform oder Managementstrategie zu finden, um Güter langfristig sinnvoll zu verwalten. Die emotionalen und sozialen Prozesse in ihrer Komplexität (wie zum Beispiel Verteilungsfragen) bleiben in Ostroms Beschreibung dessen, wie Commons organisiert sind, weitgehend außen vor.

Auch der Commons-Diskurs ist nicht frei von gesellschaftlichen Ausschlüssen, die zum Teil unreflektiert übernommen werden. So problematisiert Content- und Digitalstrategin Jennie Rose Halperin (2020: o. S.), dass der Prozess »der Kolonisierung oft als ›Einhegungen‹ der Commons beschrieben wird«. Damit werde jedoch allen indigenen Zivilisationen unterstellt, dass sie Commons seien, und das heiße auch, einen eurozentrischen Begriff verallgemeinernd auf all diese historisch und geografisch unterschiedlichen Gesellschaften anzuwenden. Der Forscher zu Medien und sozialer Gerechtigkeit Max Haiven (2016, zitiert nach Halperin 2020: o. S.) kritisiert, dass romantisierende Idealismen verstärkt würden, nicht nur bezogen auf die indigenen Zivilisationen selbst, sondern auch auf den Begriff der Commons. Trotzdem traut Halperin (2020) dem Commons-Konzept zu, vielfältig genug zu sein, um antikolonialistische und antikapitalistische Positionen zu beherbergen. Auch für die Kulturtheoretiker:in Lauren Berlant (2016: 395) ist das Konzept letztlich ein »kraftvolles Vehikel, um in sorgenvollen Zeiten Unruhe zu stiften«, denn es sei eine Möglichkeit »wahrzunehmen, was kaputt ist in der Sozialität, die Schwierigkeit, eine Welt gemeinsam zu gestalten, auch wenn es unbequem und hart ist« (ebd.).

Der Kritik an Ostroms Ansatz folgend, vollziehen aktuelle Strömungen in der Commons-Forschung seit einigen Jahren einen Wandel von Commons zu Commoning.[3] Die Verbform Commoning betont jenes bedürfnisorientierte und selbstorganisierte Produzieren, Reproduzieren und Nutzen (Euler 2018), das ein Commons erst lebendig werden lässt. Mit dem Politökonomen und Commons-Forscher Massimo de Angelis (2012: 229) gesprochen, finden sich Commons und Commoning immer dort, wo Solidarität und gegenseitige Hilfe, Reproduktion und Miteinander-Teilen vorherrschen:

3 Für eine umfassendere Commons-theoretische Einordnung siehe Helfrich und Euler (2021).

»in Gemeinschaften, sozialen Zentren, Nachbarschaftsvereinigungen, indigenen Praktiken, Haushalten, Peer-to-Peer-Netzwerken im virtuellen Raum, in Glaubensgemeinschaften, Fabrikhallen, Kantinen«, auf der Flucht. Commons und Commoning entstünden »in den ›Poren‹ der gesellschaftlichen Arbeit, die vom Kapital trotz immer neuer ›revolutionärer‹ Managementstrategien nicht kontrolliert werden können«. Commoning stellt typische Handlungslogiken des Markt-Staats (vgl. Helfrich & Bollier 2019: 80) in Frage, gleichzeitig wird der Kern umfassender Alternativen sichtbar. Commoning, so formulieren es Gibson-Graham et al. (2013: 138), sei ein »Schlüssel zur Aushandlung von Möglichkeiten, gut miteinander und mit anderen Spezies auf diesem Planeten zu überleben«. Idealerweise kennt Commoning keine Trennung zwischen Produktion und Reproduktion; damit ist es in besonderer Weise anschlussfähig an die aktuellen Care-Debatten. Dengler und Lang (2022: 3) argumentieren in Richtung einer »Commonifizierung von Care« und meinen damit vielmehr sozial anerkannte, also bezahlte, gemeinsame Reproduktionsweisen. Solche könnten fruchtbar sein, um »sich (viele, aber nicht alle, meist alltägliche) Care-Tätigkeiten vorzustellen jenseits der tiefen Trennungsstruktur zwischen einer sichtbaren und wertgeschätzten ›produktiven Sphäre‹ und einer unsichtbaren und entwerteten ›reproduktiven Sphäre‹, auf der kapitalistische Ökonomien aufbauen« (ebd.).

Das transformative Potenzial des Commoning liegt insbesondere im Aufbau fürsorgender Alternativen – im Analogen wie im Digitalen –, und dafür bedarf es nicht zuletzt einer Verschiebung der Denkgrundlagen. Hier, auf der ontologischen Ebene, setzen die Commons-Forscher:innen Silke Helfrich und David Bollier (2019) an. Für westlich geprägte Kontexte, und das sei hier ausdrücklich betont, sprechen sie von der Notwendigkeit eines »Onto-Wandels«, der nicht zuletzt als Ausgangspunkt des Verständnisses von Commons und Commoning fungieren kann (ebd.: 82). Darunter verstehen sie nicht einfach einen Perspektivwechsel, sondern die Veränderung des Betrachtungsrahmens selbst. Für den Bereich der Kunst bedeutet dies, nicht nur Materialien, Objekte, Räume oder das Publikum in den Blick zu nehmen, sondern auch die vielfältigen Beziehungen zwischen all diesen Elementen (vgl. auch Desser

2008). Helfrich und Bollier (2019: 43) zufolge basiert Commoning »auf der Grundidee tiefgreifender Relationalität von allem« – wohl wissend, dass diese Idee keineswegs neu ist und dass sie nicht erst aus westlich-akademischen Debatten hervorgegangen ist (vgl. auch Todd 2016). Sie beziehen sich explizit auf Gedanken, die schon »von feministischen Politologinnen, Ökophilosophinnen, indigenen Völkern, traditionellen Kulturen, Theologinnen und Theologen und anderen in unterschiedlichen Zusammenhängen entwickelt worden« (ebd.: 45f.) seien. Der relationalen Ontologie folgend, beschreiben Helfrich und Bollier, wie durch Commoning verwobene, dynamische, immer flüchtige Seinsverständnisse entstünden, die nie isoliert oder entwebbar seien. Diese Seinsverständnisse gingen nicht in einem isolierten Individuum auf, sondern seien als ein »Ich-in-Bezogenheit« (ebd.: 44) zu verstehen, das durch die Beziehungen immer wieder hervorgebracht werde: »Das, was als ›Ich‹ oder als ›Selbst‹ eines Individuums angenommen wird, ist weder zeitlos noch rein transzendental, vielmehr materiell und diskursiv hergestellt in konkreten sozialen Beziehungen und körperlichen Praktiken« (Kautzer 2015: 82).

Als produktiv erwies sich in den letzten Jahren die Verknüpfung der Commons-Debatte mit der Queertheorie. So nährt der Performance- und Queertheoretiker José Esteban Muñoz (2013, zitiert nach Butt & Millner-Larsen 2018: 410) einen Commons-Begriff, der dynamische und flüchtige Seinsverständnisse aufgreift, anknüpfend an das Konzept des Singulär-Pluralen des Philosophen Jean-Luc Nancy (2005). Muñoz legt bei seinem Commons-Begriff den Fokus auf das Zufällige, Improvisierte und Vielseitige, statt auf vereinheitlichende Aspekte der Gemeinschaft zu setzen. Es geht ihm dementsprechend weniger um Praktiken fester Gemeinschaften oder von Gleichgesinnten mit einem starken Innen und Außen, sondern um sozio-materielle Praktiken, in denen Diversität wertgeschätzt wird und Differenzen Anerkennung und einen Platz finden (vgl. auch Helfrich & Bollier 2019: 120f.). Die Kunst- und Kulturtheoretiker:innen Gavin Butt und Nadja Millner-Larsen (2018) betonen, dass Commons nie in einem unveränderlichen Sinne existier(t)en: Die konzeptionelle Kraft des Commons-Konzepts liege vielmehr darin, dass es sich an der »*Möglichkeit* einer Zukunft,

in der mehr für die Vielen als für die Wenigen da ist« (ebd.: 402; Herv. d. Verf.), orientiere.

Weitere Queer-, Kultur- und Commons-Theoretiker:innen (vgl. u.a. Hardt & Negri 2009, Butt & Millner-Larsen 2018, Klapeer & Schönpflug 2015) haben herausgearbeitet, dass die historischen binären Ich-, Subjekt- und Seinskonstruktionen eng mit liberalen Ideen von Haben und Eigentum verwoben sind. Sie plädieren für ein radikales Queering von beidem – was wiederum Implikationen auch für das Verständnis von Staatlichkeit und Wirtschaft hat: Die »Unbestimmtheit von Identität und das Fehlen klarer Grenzen zwischen dem ›Menschlichen‹ und dem ›Nicht-Menschlichen‹, zwischen Kultur, Natur und Technologie« (Klapeer & Schönpflug 2015: 173) fordere vorherrschende Ansätze, die auf Kontrollierbarkeit und Zählbarkeit beruhten, heraus. Queere und feministische Ansätze verschieben den Fokus auf »posthumanistische interaktive, inter-natürliche und inter-personelle Praktiken« (ebd.: 173) des Verwandt-Seins und Sich-Verwandt-Machens (vgl. Haraway 2018). Wie auch Commoning-Ansätze führen sie die Vorstellung ad absurdum, dass »Dinge, Land oder Körper als/von separate/n, nicht-verwandte/n Entitäten existieren und somit besessen oder unterwandert werden können« (Klapeer & Schönpflug 2015: 173).

Aus diesen Theoriedebatten sowie aus der Black Radical Tradition speist sich das Konzept der Undercommons der Kulturtheoretiker Stefano Harney und Fred Moten (2016: o. S.). Harney und Moten sind interessiert an »einem Sein, das sowohl angesammelt als auch gemeinsam gestrandet ist, sowohl gestohlen als auch verschenkt, nicht genug, aber bereits gut und reichlich; oder vielleicht ein[em] kollektive[n] Leben in einem nicht angesammelten, zerzausten, verstreuten Sein«. Die beiden Theoretiker unterlassen es bewusst, den Begriff Undercommons exakt zu definieren; stattdessen betonen sie seine »radikale Nicht-Lokalität« und die damit verbundene »allgemeine Verschiebung [...in das] Feld des Gefühls« (ebd.). Daraus resultiere eine »soziale Störung der Ontologie, oder zumindest der bereits bestehenden Verpflichtung der modernen Ontologie auf eine bestimmte klassische Vorstellung von Raum/Zeit« (ebd.). Moten und Harney sind ebenso wie Sternfeld (2018) der Meinung, dass die Zugänge zu gemeingeschaffenen Orten (oder zur sozialen Tex-

tur darunter) bedingungslos offen und unbeschränkt sein sollten. Sie verdeutlichen dies mit dem Bild einer Tür ohne Türsteher:in: »[D]ie Tür schwingt auf, um Zuflucht zu gewähren, auch wenn sie Polizeibeamte und Zerstörung hereinlassen kann« (Moten & Harney 2016: 38). Helfrich und Bollier (2019) hingegen sehen vor dem Hintergrund der derzeitigen gesellschaftlichen Strukturen, die von Exklusionen und Vereinnahmungen geprägt sind, die Notwendigkeit, Commons vor zerstörerischen Faktoren zu schützen. Um dem Dualismus offen vs. geschlossen – also undurchlässigen, starren Grenzen einerseits, bedingungslosen Zugängen andererseits – zu entgehen, sprechen sie von halbdurchlässigen Membranen oder dynamischen Grenzen, die »Schutz […], aber zugleich Offenheit für Signale aus der Umwelt oder Nährendes« (ebd.: 77) böten.

Ein Aspekt, der die verschiedenen Commons-Ansätze einen dürfte, ist, dass sie nicht die Augen vor der Verfasstheit der Welt verschließen. Commons werden immer von Unsicherheit und Verletzlichkeit geprägt sein, gerade angesichts »prekärer Zeiten« (Tsing 2015: 2). So gibt die Literaturwissenschaftlerin und Gendertheoretikerin Heather Love (2019: o. S.) zu verstehen, dass sie sich überhaupt nicht vorstellen könne, »einem Commons oder Undercommons beizutreten, welches das Gebrochen-Sein nicht als Voraussetzung nimmt«. Daran anknüpfend lässt sich mit Berlant (2016: 396) fragen: Wie können Commons in einer »nicht funktionierenden Welt, mit verletzlichem Vertrauen und einem wankenden Alltag« zu einer »Pädagogik des Verlernens« werden?

2.3 Kunst und Commoning als Resonanzräume für Ästhetiken des Gemeinsamen

Das Kunstfeld – mit seinem »seltsame[n] Mix aus Autonomieanspruch, oft experimenteller Ausrichtung, selbstverständlicher Erwartung kritischer Haltungen und Aufmerksamkeit für politische Themen« – ist Raunig (2013: o. S.) zufolge besonders prädestiniert dafür, neue Freiräume zu schaffen, in denen sich das Gemeinsame instituieren kann. Eine kritische künstlerische_kuratorische Praxis kann Wissen über andere soziale und politische Verhält-

nisse vermitteln und sich den dringend benötigten alternativen Gesellschaftsentwürfen und deren Umsetzung widmen. Sie kann umsetzen und in Resonanz bringen, was in Commons angelegt ist. Künstlerische_kuratorische Praxis verändert Wahrnehmbarkeiten und Sichtbarkeiten. Sie kann, um noch einmal mit Raunig (2013: o. S.) zu sprechen, »soziale Kooperation an den Oberflächen anders [...] reterritorialisieren, als es der Begriff der Öffentlichkeit nahelegt, zugleich anders als es die Zwänge zeitgenössischer Produktion vorgeben: [...] nicht als Wiedergewinnung der Souveränität in Form einer alten Gemeinschaft oder eines territorialen Staates, sondern als flache Neuzusammensetzung des Gemeinsamen«. Eine künstlerische_kuratorische Praxis, die Resonanzräume des Gemeinsamen öffnet, fordert die pyramidale Form des Systems Kunst mit seinen hierarchischen Beziehungen heraus. An ihrer Stelle entstehen neue fluide, interdependente (Beziehungs-)Räume, in denen sich gegenseitig Gehör geschenkt werden kann.

Bezogen auf das Kuratorische in der westlichen Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren stellt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Beatrice von Bismarck (2021: 15) einen Perspektivwechsel in der Rezeption künstlerischer und institutioneller Praktiken fest: weg vom Partikularen, der »Präsentationsform der Ausstellung, der Subjektivierungsform der Kuratorin/des Kurators und der Tätigkeit des Kuratierens«, hin zur »Kuratorialität«. In den Fokus rücken Praktiken, in denen »Tätigkeit, Subjektposition und entstehendes Produkt in ihrer Genese, Ausformulierung und Funktionen als immer schon dynamisch aufeinander bezogene« gedacht werden (ebd.).

Um neben Beziehungsformen und -strukturen auch deren verschiedenartige Qualitäten einzubeziehen, bedarf es einer Herangehensweise an Wissen, die »das Imaginative und das Rationale, das Quantifizierbare und das Unermessliche, das Intellektuelle und das Emotionale synthetisiert« (Salami 2021: 25). Die Welt muss demnach nicht nur kognitiv verstanden, sondern umfassender ergründet und erfühlt werden. Dafür braucht es geeignete Fühl-Denk-Weisen: »sentipensar«, wie es Escobar (2019) nennt. Wie in der künstlerischen_kuratorischen Praxis üblich, spielen folglich auch affektive, sensuelle und immersive (und weitere) Formen des erkennenden Zugangs zur Welt eine Rolle. Eine solche Form der Wissensbildung

kann sich der epistemischen Gewalt (vgl. Spivak 1988) entziehen, sie kann universalistische Konzepte herausfordern und nicht-repräsentative Wissensformen erzeugen und verbreiten. Das Wissen der Künste kann – durch seine »Verbindung zu den Gefühlen, den Sinnen und den verkörperten Erfahrungen« (Salami 2021: 24) – Gegenerzählungen anbieten, Repressionen und Marginalisierungen sichtbar machen und abweichende Zukünfte ermöglichen. Eine daran anknüpfende künstlerische_kuratorische Praxis – samt dem Spekulativen, das ihr innewohnt – kann »affektive Infrastrukturen« (Dragona 2021: 123) schaffen, die bestehende Ontologien und Epistemologien herausfordern. Sie kann neue Wege und Werkzeuge des Fühl-Denkens imaginieren und nutzen.

Wenn sie Altbekanntes nicht nur neu verhandelt, sondern auch neue Verknüpfungen ermöglicht, kann künstlerische_kuratorische Praxis »das Unsichtbare sichtbar machen oder das Offensichtliche des Sichtbaren hinterfragen«, wie es Rancière (2010: 141) formuliert. Bisher Unverbundenes wird verbunden, bislang Verbundenes getrennt und neu verwoben; Dinge werden mit neuen Bedeutungen aufgeladen oder anders vermittelt. Im Zuge des künstlerischen und methodologisch sorgfältigen Erforschens werden Projekte nicht entworfen, sondern sie entwerfen sich gewissermaßen selbst. Pelin Tan (2018: 279) spricht von »kollektiven Erfahrungen einer translokalen Produktion, sowohl von Wissen als auch von spontanen Bündnissen«. Neben Geschichte(n) werden auch wert- und emotionshaltige Orte sichtbar gemacht. Die Aufmerksamkeit gehört dabei dem Spezifischen, »der partiellen, nicht der universellen Vision, die gemeinsam entsteht und nie von einer Person allein besessen werden kann« (Haraway 1988, zitiert nach Dragona 2021: 122). Eine solche Wissensproduktion findet jenseits der üblichen Formate als »spekulative[] Praxis« (Harney & Moten 2013: 118) statt. Sie speist sich daraus, wie wir mit anderen in Beziehung treten, mit ihnen Gedanken, Bewegungen und Emotionen teilen. Sie schafft, so die Kuratorin und Autorin Daphne Dragona (2021: 111), jenes »Wissen, das wir in der Kunst finden, das ›translokal und grenzenlos‹ gedacht ist, das auf situierter Erfahrung basiert, das Andersartigkeit hervorbringt und als politisches Werkzeug wirkt«. Künstlerische_kuratorische Praktiken haben das Potenzial,

»Transversalen« zu bilden, »die Andersartigkeiten inszenieren« (Tan 2018: 282): Als Vermittelnde, Wissensproduzierende, Gastgebende und Visionssuchende fordern uns Künstler:innen_Kurator:innen auf, uns auf überraschende Arten und Weisen mit Ökologien und Raum-Zeitlichkeiten auseinander und in Beziehung zu setzen. Möglicherweise ist die Kunst das Gebiet mit den wenigsten Berührungshemmungen gegenüber Verunsicherungspotenzialen, gehören doch Nichtwissen, verkörpertes Recherchieren, Verlernen und Neukonfigurieren zu ihrem alltäglichen (inter- und transdisziplinären) Instrumentarium.

Kunst dockt insofern an die Praktiken und Ästhetiken des Commoning an, als dass sie sich ebenfalls im Sehen, Riechen, Schmecken, Fühlen, Hören, Spüren und Berühren zentriert; sie gehört zur Welt der Sinne, zur »residually common world« (Choi et al. 2015: o. S.). Folglich verwundert es wenig, dass die künstlerische_kuratorische Praxis ein wichtiger Resonanzraum für Commoning und für die Ästhetik eines *common world making* ist: Als »Verweltlichungspraxis« (Haraway 2018: 17) stößt sie Veränderungen an, (co-)produziert und (ver-)teilt widerständiges, situiertes Wissen – und wandelt die Welt. Künstler:innen_Kurator:innen performen gemeinsam, kartieren, erzählen visuell, bilden spontane Bündnisse und erkunden Wege, um gemeinsame Räume für ungewöhnliche Erfahrungen zu kreieren (Tan 2018). Oft steht am Ende die Erkenntnis, dass sie und wir alle selbst »das wichtigste Werkzeug im Wandeln« (WELL Being Stiftung 2021: o. S.) sind, und dass wir »die Spürinstrumente« (ebd.) sind, die Verschiedenheit bewusst als Qualität kultivieren können. Künstlerische_kuratorische Praktiken können also genutzt werden, um die Perspektive und Fragerichtung zu wechseln (ebd.). Strategisch eingesetzt, können sie dazu beitragen, Commoning – auf verschiedenste Arten und Weisen – in die Welt zu bringen.


3

Die Beziehungen von Kunst, Commons und Commoning – Unterstützen, Entprivatisieren und Gemeinschaffen

Ihnen als Leser:innen werden die Mehrdeutigkeiten in der Verwendung des Commons-Begriffs nicht entgangen sein. Tatsächlich können wir Commons als materiell oder als ideell Gemeinsames verstehen, als zu teilendes Vermögen oder als kollektive Ressource. Wir haben drei unterschiedliche Umgangsweisen mit Commons und Commoning in der Kunst identifiziert und schlagen dafür die folgenden Begrifflichkeiten vor: *Kunst für Commons* (Kapitel 3.1), *Kunst als Commons* (3.2), *Kunst durch Commoning* (3.3).

Erstens können Kunst und Kultur Aufmerksamkeit dafür herstellen, das Gemeinsame, also Commons, als schützenswert zu begreifen – Kunst *für* Commons gewissermaßen. Zweitens können wir Kunst und Kultur ihrerseits als Commons begreifen, als nicht privataneignungsfähig. Dann sprechen wir von Kunst *als* Commons. Drittens schließlich lassen sich künstlerische_kuratorische Praktiken selbst als Commoning gestalten, was wir unter dem Ausdruck Kunst *durch Commoning* zu fassen versuchen. Alle drei Perspektiven eint der gesellschaftsgestaltende Anspruch, wenn auch auf je unterschiedliche Weise. Während in der Vergangenheit Kunstprojekten der ersten beiden Kategorien mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde, sehen wir in jenen der dritten Kategorie das größte Potenzial für gesellschaftliche Transformation. Aus diesem Grunde widmen wir uns diesem Bereich ausführlicher.

3.1 Kunst für Commons

In der Kategorie, die wir Kunst für Commons nennen, sind Commons die Gegenstände und Angelegenheiten, auf die sich das Anliegen der Künstler:innen_Kurator:innen richtet und auf die die Aufmerksamkeit der Rezipierenden gelenkt wird. Commons werden hier tendenziell dinglich gedacht: als Objekt, Stoff, Plattform, Kulisse oder Thema. Kunst für Commons ist doppelt wertvoll. Zum einen schafft das Zum-Gegenstand-Machen Bewusstsein für die jeweilige Angelegenheit; so können künstlerische Initiativen Dragona (2021: 111) zufolge »darauf abzielen, Fürsorge zu schaffen und zu vergemeinschaften, oder sie können die Arbeit der Erneuerung oder Pflege offenlegen und sie würdigen«. Zum anderen entstehen durch sensuelle, affektive und immersive Zugänge Werke und Konstellationen, die ihrerseits als Gemeinsames begriffen werden. Die Übergänge zur Kunst *als* Commons sind fließend.

Kunst für Commons ist durchaus verbreitet. Da wäre beispielsweise die seit einem Jahrzehnt weltweit tourende Ausstellung *Zur Nachahmung empfohlen!*, die Ästhetik und Nachhaltigkeit verbindet. Ein anderes Beispiel ist die Konversion des Tiberufers in Rom, wo die Künstlerin Kristin Jones gemeinsam mit weiteren Engagierten Anfang der 2000er Jahre TEVERETERNO ins Leben rief: Direkt am Flussufer schuf sie mit der *Piazza Tevere* einen lebendigen zugänglichen Raum, um die Menschen mehr mit dem Fluss zu verbinden (Desser 2008). Ein sich stets weiterentwickelndes Programm mit Kunstinstallationen, die vom Tiber inspiriert sind, will Menschen anregen, »sich am Erhalt eines zeitlosen Stücks Natur […] zu beteiligen und zugleich ihre gemeinsame Kultur zu beleben« (ebd.: o. S.). TEVERETERNO macht, außerhalb etablierter Galeriekontexte oder Kunst-Events, auf einen gemeinsamen Schatz aufmerksam, der einer engagierten Stadtbevölkerung bedarf.

Die Künstlerin Amy Balkin stellte mit *Public Smog* eine künstlerische Arbeit zu und für Commons vor. Das Publikum schafft in der Erdatmosphäre einen imaginären größenvariablen Park. Angelehnt an den Emissionsrechtehandel regt die Künstlerin an, Emissionsrechte zu erwerben, ohne sie zu kompensieren (wie es der reguläre Emissionshandel vorsieht). Balkin (o.J.: o. S.) verfolgt damit

die Idee, Commons dem Markt zu entziehen: indem sie dem Publikum die Möglichkeit gibt, »die Atmosphäre für verschmutzende Industrien unzugänglich zu machen und gemeinsam einen ›Park‹ in der Luft zu schaffen«. Das Duo BENTEN CLAY (o.J.) – das mal als international agierender Multikonzern, mal als vom Aussterben bedrohte Polarbären auftritt – lenkt mit partizipativen Interventionen in Galerien, Museen, Kunstmessen und im städtischen und ländlichen öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit auf Lebenswichtiges, das der Privatisierung anheimfällt. Um auf die Trinkwasserprivatisierung im Allgemeinen und spezifisch in der Region um das portugiesische Évora aufmerksam zu machen, spendierten sie den Bewohner:innen in einem Park die interaktive Skulptur *Free Water:* abgepacktes Mineralwasser in Form einer ephemeren, von den Menschen abzutragenden Skulptur; der Titel des Werkes ist dabei Anrufung und Hinweis zugleich. Für *The Surface of Displacement* in der Berliner Produzentengalerie *Loris* wählte das Duo eine mächtige graue flächige Skulptur, die Luftaufnahmen entlehnt ist. Sie scheint sich in die Wände und Ecken eines Galerieraums zu zwängen und versperrt Sichtachsen und Zugänge. In Kombination mit begleitenden Videoarbeiten und einem Audiobericht eines lokalen Umweltaktivisten macht das Werk die verheerenden Folgen eines Stauseeprojektes, das der Aluminiumproduktion im Nordosten Islands dient, körperlich erfahrbar.

In diesen und zahllosen weiteren Beispielen, insbesondere aus der politischen Kunst, der Eco Art und der Land Art, zeigt sich: Wenn mit künstlerischen_kuratorischen Mitteln Aufmerksamkeit für Commons geschaffen wird, geht dies zumeist mit der Problematisierung gesellschaftlicher und umweltbezogener Zusammenhänge einher oder mit Vorschlägen, das Handeln am Gemeinsamen statt an Verwertungsinteressen auszurichten. Dabei geht es in der Regel um Kritik und Vorschläge, die sich auf ein Äußeres beziehen. Die eigene künstlerische_kuratorische Praxis und das, was daraus entsteht, werden hingegen nicht notwendigerweise (etwa in Hinblick auf Verwertungslogiken) hinterfragt und/oder als Gemeinsames verstanden.

3.2 Kunst als Commons

Kunst nicht für Commons zu nutzen, sondern sie selbst als Commons zu begreifen, macht eine grundlegende Veränderung ihrer sozialen Form nötig. Es bricht mit dem derzeitigen Verständnis von Eigentum (Stichwort Urheber- und Nutzungsrechte), denn anders als Kunst *für* Commons kann Kunst *als* Commons nur verstanden werden, wenn die Exklusivität und Verkäuflichkeit von Kunst in Frage gestellt und überwunden werden. Kunstvermittlerin und Digitalkünstlerin Shusha Niederberger (2021) erläutert, wie sich das heutige Verständnis dessen, was ein:e Künstler:in ist (also die Autor:innenschaft und der Werkbegriff) im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit im westlichen Kulturkreis herausgebildet hat – im selben Zeitraum wie die ersten Einhegungen der Commons. Ideen seien bis dahin als Gemeingut angesehen worden – und einigen Menschen sei die Aufgabe zugekommen, ihnen Form zu verleihen. Erst in der Neuzeit sei mit der Herstellung eines in sich abgeschlossenenen Kunstwerkes die »Idee und die ganze Schöpfungskraft in das Individuum hinein verlegt« worden (ebd.). Dass das Werk nun als Teil der eigenen Identität angesehen wurde, habe die individualisierte Autor:innenschaft und Urheberrechte überhaupt erst möglich gemacht. Dabei entspringt kein Kunstwerk einem einzigen Genie, denn schöpferische Prozesse sind stets kulturell eingebettet. Dies bringt Hyde (1998: 1) mit folgenden Worten auf den Punkt: »Wir können den Preis des Gemäldes sehen, aber nicht das kulturelle Erbe, dass das Gemälde ermöglicht hat; wir können das individuelle Talent sehen, aber nicht das Commons, aus dem sich alle Talente speisen«. Und so existiere in der Realität, um mit Haiven (2017: o. S.) zu sprechen, »jede Figur, so wichtig sie auch sein mag, als Teil einer Community anderer kreativer Produzent:innen, Kritiker:innen, Kollaborateure, Rival:innen, Freund:innen, Mäzen:innen, Nachbar:innen und so fort«. Alle daran Beteiligten hätten schließlich auf unzählige Beziehungen und »ein gemeinsames Vermögen kultureller Bedeutungen, Ideen, Formen, Stile und Techniken [zurückgegriffen], die von früheren Generationen kreativer Produzent:innen entwickelt worden waren, und sie trugen wiederum ihr Eigenes zu diesem Vermögen bei« (ebd.).

Ein solches Kunstverständnis hat viele praktische Auswirkungen. Das veranschaulicht die Künstlerin Rachel Breen (2008: o. S.) am Beispiel der Scherenschnittkunst, die sie in Yen Chuan – einem nordchinesischen Dorf am Gelben Fluss – kennenlernte: »[W]enn diese Tradition über Generationen weitergegeben wird, finden die Muster ihren Weg in verschiedene Häuser, Teile eines Musters werden in neue eingearbeitet und verschiedene Regionen werden schließlich für bestimmte Stile und Motive bekannt. Einige dieser schönen Scherenschnitte werden auf den Märkten als Stickmuster verkauft [...] und einige werden verwendet, um die Häuser der Künstler:innen zu schmücken. Und wieder andere liegen einfach nur in alten Notizbüchern im hinteren Teil eines Schranks herum. Sie wurden [...] aus Freude an der Herstellung angefertigt«. Die Frage nach dem Ursprung, dem Original stößt bei den Künstler:innen und Kunsthandwerker:innen im Dorf auf Unverständnis. Das Weitergeben, Kopieren und Nachahmen ist in der Region eine gängige und akzeptierte kulturelle Praxis. Wenn Breen dazu anmerkt, dass »wir alle es besitzen und herausfinden müssen, wie wir es teilen« (ebd.), deutet sie auch Verfahrensfragen an, die sich aus einer solchen Verschiebung des Denkens für die Kunst ergeben. Denn dass diese Verschiebung auch problematische Züge annehmen kann, zeigt nicht zuletzt das Problem der kulturellen Aneignung. Wenn Kunst aus verschiedenen kulturellen Kontexten schöpft, sollte dies im gesamten Prozess des Kunstschaffens und -aufgreifens sichtbar bleiben und mit Respekt behandelt werden.

Das vom Anthropologen Paul Basu (2021) an der *SOAS University of London* ins Leben gerufene Forschungsprojekt *Museum Affordances* zeigt, wie ein Umgang mit kulturellem Erbe aussehen kann. Dort wurde mit einer dekolonialen Restitutionspolitik experimentiert, die über die Rückgabe ethnologischer Sammlungen an Museen und Archive im Herkunftsland hinausgeht. Durch detaillierte Recherchen machten die Wissenschaftler:innen die genauen Herkunftsorte der Archivmaterialien ausfindig, ließen vor Ort alte und neue Beziehungen lebendig werden und versuchten, mit den lokalen Gemeinschaften möglichst gemeinstimmig über die Zukunft der Archivmaterialien zu entscheiden. So wurde außerhalb von Museen und Archiven der Dialog und Wissensaustausch in lokalen Gemeinschaften gesucht und gefördert, anstatt die Archivmate-

rialien lediglich von einem etablierten Ausstellungskontext in den anderen zu überführen. Es geht hier also nicht nur um freien Zugang, sondern auch um »den ernstgemeinten Austausch über die Zeiten und Geografien hinweg, eine Praxis der Übersetzung unter Berücksichtigung der Herrschaftsgeschichten und unterschiedlicher geopolitischer Kontexte« (Raunig 2013: o. S.).

Kunst als Commons verlangt, den relationalen Charakter von Kunst zu begreifen. »Jegliche Kunst ist relational«, schreibt der Kultursoziologe Pascal Gielen (2011: 16). Der Kulturökonom Arjo Klamer (2004: o. S.) unterstreicht dies mit einer Metapher: »Die Freude, die mir ein Gemälde bereiten kann, ist […] keine rein private Angelegenheit. Ich teile einen Teil des Gemäldes, den Kontext, in dem es diskutiert, geschätzt und gewürdigt wird, mit anderen. Ich nenne diesen Kontext die Konversation.« Konversation steht hier für »die geteilte Literatur, das Wissen, die Kommunikation in verschiedenen Formen sowie [für] die Gesellschaft der Menschen, die teilen« (ebd.). Demnach kann Kunst nur dann ihren Sinn entfalten, wenn sie im Gespräch bleibt, wenn sie stattfindet, sich zwischen den Menschen ereignet – und dadurch, so möchten wir ergänzen, dass sie Nicht-Menschliches einbezieht. Die performative Kraft der Kunst – ihr wirklichkeitserzeugendes Potenzial – kann sich nur im Beziehungsgeflecht eines sozio-materiellen Kontexts entwickeln. Entsprechend liegt für die Künstlerin Chris Desser (2008: o. S.) »die Vitalität und Bedeutung eines jeden künstlerischen Werks darin, Teil einer größeren Öffentlichkeit« zu sein. Daran knüpfen weitere Fragen an: nach dem Zugang zu Kunst; nach innovativen Möglichkeiten, Kunst lebendig zu halten und sie vor Einhegungen zu schützen; nach einem Umgang mit Kunst, der sowohl das Schöpfen aus dem Gemeinsamen als auch das individuell-kollektive Schaffen anerkennt – also die Arbeit daran, nicht zwangsläufig das Eigentums- und Verwertungsrecht.

Aus Sicht des Digitalisierungsexperten Michael Edson (2015: 129) ist ein »freier, uneingeschränkter digitaler Zugang« ein probates Mittel, um Kunstwerke lebendig zu halten. Das *Rijksmuseum* in Amsterdam stellt auf seiner Website mehr als 150 000 lizenzfreie Reproduktionen von Kunstwerken in hoher Auflösung zur freien Nutzung bereit. Es unterstreiche so, dass diese Kunstwerke »in gewisser Weise das Eigentum von allen« (Taco Dibbits, Direktor der Sammlun-

gen des Rijksmuseums, zitiert nach Edson 2015: 130) seien. Die Einschränkung »in gewisser Weise« deutet allerdings an, dass hier nur eine bestimmte Interpretation von Eigentum gemeint ist. So stellt Sternfeld (2020: 77) fest, »dass wir alltagssprachlich fast selbstverständlich davon ausgehen, dass private Sammlungen, Archive oder Forschungszentren öffentlich sein können. Aber wenn wir mit der modernen Museumsgeschichte davon ausgehen, dass Öffentlichkeit etwas mit allgemeinem Eigentum und nicht bloß mit Zugang zu tun hat, dann ist das eigentlich ein Widerspruch in sich.« Vor diesem Hintergrund problematisiert sie gegenwärtige Museumspraktiken der Digitalisierung als nur scheinbar öffentliche – erst recht, wenn diese dafür mit privaten Unternehmen zusammenarbeiteten, im Fall des besagten Digitalisierungsprojektes mit *Google Arts & Culture*: »[D]as Museum ist auf einmal damit einverstanden, einem privaten Unternehmen Bilder von allen seinen Arbeiten zur Verfügung zu stellen, statt etwa mit Nonprofit-Netzwerken wie monoskop.org oder archive.org zusammenzuarbeiten und auf der Vergesellschaftlichung von repräsentativer Öffentlichkeit zu bestehen, die der Idee des Museums eigentlich zugrunde liegt« (Sternfeld in Adamczak & Sternfeld 2021: 92). Freier Zugang ist sicherlich ein Anfang, aber im Sinne der Commons nicht ausreichend: Was es ebenfalls braucht, sind Praktiken gemeinverantwortlicher Pflegnutzung. Kunst als Commons verlangt letztlich einen immerwährenden gemeinschaffenden Prozess, denn ›es gibt kein Commons ohne Commoning‹ – und auch nicht ohne Commoners, wie De Angelis (2017) den viel verwendeten Ausspruch, der dem Historiker Peter Linebaugh zugeschrieben wird, zur Triade ergänzt.

3.3 Kunst durch Commoning

Commoning wird vielfach als Praxis verstanden, die anstrebt, sich von Markt und Staat unabhängig zu machen. *Kunst durch Commoning* arbeitet am und für einen Onto-Wandel und, indem neue Formen des Sozialen, Rechtlichen, Wissenschaftlichen, Wirtschaftlichen, Künstlerischen_Kuratorischen u.a. aufgebaut werden, letztlich auch für ein neues Gesellschaftssystem. Künstler:innen_Kurator:innen

werden dann selbst zu Commoners, indem sie entsprechende (analoge oder virtuelle) Räume schaffen, einnehmen und pflegnutzen. Sie stellen kollaborative Plattformen und Infrastrukturen her, bauen alternative Datenbanken und Kommunikationsnetzwerke auf, die sie gemeinsam pflegen, zugänglich machen und vor Vereinnahmung und äußerer Kontrolle schützen. Sie co-kreieren Werkzeuge, Materialien, Ideen und Wissen, um diese großzügig zu teilen und weiterzugeben. Sie experimentieren mit Arten und Weisen des Miteinander-tätig-Seins, die es erlauben, Fähigkeiten und Zeit freiwillig und jenseits der Tauschlogik einzubringen.

Im gemeinsamen Tun entstehen dabei neue Werte und Ethiken. So werden künstlerische_kuratorische Produktionen nicht als Privateigentum angesehen, sondern als Commons anerkannt. Künstler:innen_Kurator:innen als Commoners treffen Entscheidungen im Sinne des Gemeinwohls. Dabei arbeiten sie an dezentralen Lösungen für glokale Kontexte, um gemeinsam in Aktion treten zu können und resilienter zu werden. Ökonomien und rechtliche Rahmungen werden so gestaltet, dass sie der Verwobenheit der menschlichen und mehr-als-menschlichen Welt gerecht werden. Künstlerische_kuratorische Praktiken als Commoning operieren häufig »an der Grenze zwischen Kunst und Aktivismus« (Schafaff 2018: 366). Sie können zu kollektiven ästhetischen Erfahrungen führen und zur Taktik werden: zum »kulturellen Rahmen, der jene Handlungsfreiheit liefert, die anderswo in der Gesellschaft nicht zu finden ist« (ebd.).

Commoning als Methodologie

Kunst durch Commoning gründet auf einem veränderten Verständnis, was den Sinn künstlerischer_kuratorischer Praxis und von Kunst – in deren Beziehung zur Welt – betrifft. Commons werden nicht als Gegenstand, sondern als Methode, genauer: als Methodologie verstanden. Commoning ist dann die Art und Weise des Vorgehens. Sie zieht sich durch die Gestaltung der Beziehungen und prägt die Beteiligten nicht minder denn das zu Schaffende (vgl. auch Baldauf et al. 2016) und die Bedingungen dafür. Genau darin liegt die strategische Bedeutung des Ansatzes Kunst durch Commoning. Denn: Ohne transformative Methodologien keine Transformation der Kunst,

keine Transformation des gesellschaftlichen Ganzen. Zwar weist die Forschungsgruppe *Spaces of Commoning* darauf hin, dass konkrete Methoden nicht durch Zeiten und Räume getragen werden können (ebd.: 27). Für Methodo*log*ien – die den Methoden inhärenten Logiken – gilt dies jedoch nicht: Wie Webmuster schreiben sie ihr *logos* in die konkreten Praktiken ein, die – abhängig von Material, Ort, Webstuhl, Fadenstärke, Färbetechnik und vielem mehr – eine schier unendliche Vielfalt ästhetischen Ausdrucks zulassen.

In *Kunst durch Commoning* entstehen Konstellationen (vgl. Bismarck 2021) aus dem, was alle Beteiligten (inklusive der mehr-als-menschlichen Welt) mit- und durch-ein-ander (Praetorius 2015) hervorbringen. Eine solche Praxis im Feld der Kunst setzt tiefer an als Relational Art oder Partizipation, da sie nicht bloß *mit* Menschen, sondern vor allem *durch* sie entsteht. Im Vergleich dazu reichen Bottom-up-Ansätze als Gegenmodell zu Top-down-Methoden nicht allzuweit, sofern sie nur die Richtung, nicht aber den Modus – die Methodologie – ändern. Beide Varianten können die vielgestaltigen Realitäten und Möglichkeiten der Beziehungen und Bezüge nicht abbilden. *Kunst durch Commoning* bedeutet: Das (Ver-)Lernen, Aushandeln, Herstellen und Pflegnutzen geschieht im Sinne des Gemeinsamen. Die künstlerische_kuratorische Praxis lässt sich dann als ein fortwährendes Beziehungsgestalten begreifen und bezeichnen – ähnlich der häufig verwendeten Metapher vom Kunstmachen als *Gespräch* zwischen Werken, Künstler:innen_Kurator:innen, Mitarbeiter:innen, Kritiker:innen, Räumen, Werkzeugen und Materialien, Wissen, Öffentlichkeiten und mehr.

Muster des Commoning

Um die Qualitäten des spezifischen Bezogenseins, mit dem wir es beim Commoning zu tun haben, näher zu beschreiben, können wir die »Muster des Commoning« (Helfrich & Bollier 2019) zu Rate ziehen. Inspiriert von dem Musteransatz des Architekturtheoretikers Christopher Alexander, haben Helfrich und Bollier diese über Jahre hinweg in Workshops mit anderen Commoners zu entwickeln begonnen. Es handelt sich dabei um untereinander verbundene Muster des Gelingens: verallgemeinerungsfähige Lösungen für Probleme, die in

Triade des Commoning

Soziales Miteinander

- Gemeinsame Absichten & Werte kultivieren
- Ohne Zwänge beitragen
- Gegenseitigkeit behutsam ausüben
- Situiertem Wissen vertrauen
- Naturverbundensein vertiefen
- Selbstverantwortlich & einfühlend kommunizieren
- Konflikte beziehungswahrend bearbeiten
- Rituale des Miteinanders etablieren & pflegen
- Eigene Governance reflektieren

Selbstorganisation durch Gleichrangige

- Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten
- Wissen großzügig weitergeben
- Im Vertrauensraum transparent sein
- Gemeinstimmig entscheiden
- Commons mit halbdurchlässigen Membranen umgeben
- Augenhöhe in & durch Organisationsstrukturen ermöglichen
- Auf Heterarchie bauen

verschiedenen Commons-Kontexten immer wieder auftreten. Diese Muster wirken nicht vorschreibend, daher sind sie nicht mit Gesetzen, Regeln oder Handlungsanweisungen zu verwechseln. Vielmehr bieten sie Orientierung, wie häufige Probleme gelöst werden *könn(t)en*.

Bis heute wurden 33 derartige Muster des Commoning ausgemacht und den drei Bereichen »Soziales Miteinander«, »(Für-)sorgendes und selbstbestimmtes Wirtschaften« und »Selbstorganisation durch Gleichrangige« zugeordnet (s. Triade des Commoning). Diese »Triade des Commoning« umfasst also das Soziale, das Wirtschaftliche und die Governance. Sie gibt dabei jeweils »eine andere Perspektive wieder, aus der heraus dasselbe Phänomen betrachtet wird« (Helfrich & Bollier 2019: 93). Weder bezüglich der drei Bereiche noch der Anzahl der Muster wird ein Anspruch auf Vollständig-

- Regeleinhaltung commons-intern beobachten
- Regelverstöße nachvollziehen & abgestuft sanktionieren
- Beziehungshaftigkeit des Habens verankern
- Einhegungen & Vereinnahmungen dazwischenfunken
- Commons & Kommerz auseinanderhalten
- Commonsgemäß finanzieren

Sorgendes & Selbstbestimmtes Wirtschaften
- Gemeinsam erzeugen & nutzen
- Werktätigkeit & (Für-)Sorge gleichwürdig anerkennen
- Geldunabhängige Sicherheit schaffen
- Das Produktionsrisiko gemeinsam tragen
- Konviviale Werkzeuge nutzen
- Auf gemeinschaftsgetragene Infrastrukturen setzen
- Kreativ anpassen & erneuern
- Beitragen & verbreiten
- Poolen, deckeln & aufteilen
- Poolen, deckeln & umlegen
- Preissouverän Handel treiben

keit erhoben. Im Gegenteil: Eine Mustersprache ist niemals fertig, sondern allein schon wegen ihrer Kontextbezogenheit stets veränderungsbedürftig (ebd.). Dieser beziehungssensible methodologische Zugang des Musteransatzes lässt sich auch auf den Bereich der Kunst übertragen. In den vorliegenden Text sind einige der besagten Muster implizit, explizit oder in Form von Musterbeschreibungen[1] eingewoben; spezifische Muster für den Kunstbereich herauszuarbeiten, wäre hingegen eine eigene Forschungsarbeit.[2]

1 Die Formulierungen in den Abbildungen sind dem Kartenset von Helfrich und Petzold (2021) entnommen.

2 Für eine vertiefte Auseinandersetzung empfehlen wir neben den frei zugänglichen Veröffentlichungen (wie Helfrich & Bollier 2019) das Wiki www.muster.

Kunst durch Commoning aktiv zu fördern, bedeutet, dem Musteransatz folgend, möglichst viele organisatorische Aspekte und Verläufe commonsgemäß zu fassen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Commons und Commoning zwar instituiert werden können, aber eben doch nicht gemanagt; in gewisser Weise können sie performativ hergestellt werden (vgl. Harney & Moten 2013: 157). Mit Hilfe von Mustern wie »Gemeinstimmig entscheiden«, »Commons und Kommerz auseinanderhalten«, »Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten« und »Gemeinsam erzeugen und nutzen« (Helfrich & Bollier 2019: 94), können Commoners darauf hinwirken, Gemeinsamkeit (situiert und sich stetig wandelnd) zu ermöglichen. All dies sind gewissermaßen stets Anfänge, denn Commoning wird prinzipiell immer unfertig sein: Für Butt und Millner-Larsen (2018: 402) ist das Gemeinsame, das *common*, eine Idealität, die »noch nicht hier« (Muñoz 2009: 1) ist. Dies anzuerkennen ist essenziell. Denn die perfekte Commoning-Technik, die sich als Blaupause von dem einen Kontext auf den anderen übertragen ließe, gibt es nicht – Commoning geschieht immer situiert mit den Menschen, die gerade da sind, und entlang der Bedingungen, die vorgefunden werden. Die Mustersprache versucht, dies zu berücksichtigen.

Künstlerische_kuratorische Praxis als Commoning

Die Zielrichtung des Commoning in der Kunst könnte sein: sich kollektiv – und es geht auch nur kollektiv – von extraktivistisch arbeitenden Institutionen und Systemen unabhängiger zu machen und bestehende Institutionen des Kunstfelds in »Institutionen des Gemeinsamen« (Raunig 2013: o. S.) zu verwandeln. Anders formuliert: internalisierte kapitalistische Routinen und Gewohnheiten bewusst zu dekonstruieren und selbstgesetzte, aber sich verändernde Regeln aufzustellen, auf deren Basis ein Kollektiv zusammenarbeitet (vgl. Binna Choi in McAnally 2017). Künstlerische_kuratorische Praktiken als Commoning »fliehen« (Raunig 2013: o. S.) aus der Institutionalisierung und der institutionellen Repräsentation (Tan

des.commoning.wiki, auf dem ein fortlaufendes Nachschlagewerk für Commons-Muster entsteht.

o.J.), nicht aber davor, sich zu instituieren: sich einzurichten, zu ordnen und zu verfassen. »Instituierende Praxis als Prozess und Verkettung instituierender Ereignisse« (Raunig 2013: o. S.) kann sowohl »dissidente Gegenräume« (Chto Delat & Angelotti o.J.: o. S.) als auch einladende Räume kreierenden Seins hervorbringen. Es entstehen Begegnungsräume, in denen symbolische, ritualisierte, ästhetische Erfahrungen ausgetauscht und Beziehungen geknüpft und gepflegt werden.

Künstlerische_kuratorische Projekte des Gemeinschaffens gibt es bereits vielzählig, in unterschiedlichsten Größenordnungen und Graden der Verwobenheit sowohl untereinander als auch darüber hinaus. Manche davon sind nur in einem Teilbereich commonsgemäß aufgestellt, während in anderen Bereichen kapitalistische Logiken vorherrschen, andere Projekte wiederum sind durch jahrzehntelange gemeinschaffende Prozesse weitgehend commonifiziert.

DIWO – Do It With Others

Dass das Mit-Sein (vgl. Nancy 2005) in der künstlerischen_kuratorischen Praxis zum Miteinander-tätig-Sein (*doing with*, Hardt und Negri 2012, zitiert nach Dragona 2013) wird oder werden kann, trägt DIWO bereits im Namen: *Do It With Others*. DIWO ist ein von der Gruppe *Furtherfield* im Jahr 2006 geschöpfter Begriff für gemeinsame und dezentrale technologiebasierte Experimente dazu, wie Koproduktionen mit wechselnden künstlerischen_kuratorischen und themenbezogenen Rollen gestaltet werden können. Nach den Prinzipien der Peer-to-Peer-Infrastrukturen (vgl. Bauwens et al. 2019) ist das Ausgangsmaterial frei und offen zugänglich für alle und kann verändert, geremixt und verteilt werden – im Rahmen von DIWO-Events oder anderweitig.

In Großbritannien in den 1980ern als Anti-Establishment-Bewegung entstanden, werden hier Elemente aus Punk, Fluxus und Situationismus fortgeschrieben. Die Mitwirkenden verstehen ihre Praxis als »ständigen Dialog«, der auf »Neugier, Großzügigkeit und gemeinsamen Interessen« (Garrett 2014: o. S.) basiert. Von E-Mail-Art über hybride Ausstellungsformate bis hin zu Blockchain-basierten Projekten wird hier Kunst lebendig: als beziehungsbewusster Austausch

zwischen Gleichgesinnten, der sowohl die Einzelnen als auch das Gemeinsame und die kulturelle Sphäre nährt (ebd.). Sich – als viele – die Kontrolle über die Werkzeuge, Infrastrukturen und die Distribution wieder anzueignen, befördert eine größere Freiheit, was die (Weiter-) Entwicklung von Ideen anbelangt: »Wenn wir die Vorgaben ändern, ändern wir auch die Regeln und eröffnen damit Möglichkeiten für mehr Handlungsfähigkeit in relationalen Kontexten« (ebd.: o. S.).

Konflikte beziehungswahrend bearbeiten

Wie werden Konflikte angegangen?

In geschützten Räumen werden Konflikte sichtbar gemacht und ihre Gründe nachvollzogen. Durch eine Haltung des Respekts und des gegenseitigen Sorgetragens lassen sich Beziehungen verändern, ohne sie zu kappen. Dabei sind Trennungen nicht ausgeschlossen. Beschwerden beziehen sich nicht auf Personen, sondern auf konkrete Verhaltensweisen oder Inhalte. Geäußerte Kritik geht mit persönlicher Wertschätzung einher.

ruangrupa/documenta fifteen

Die Arbeit des Kollektivs *ruangrupa*, das die *documenta fifteen* kuratiert, setzt in seiner künstlerischen_kuratorischen Praxis ähnlich prozessorientiert an. Das Kollektiv verzichtet seit über zwanzig Jahren auf vorgefertigte (Ausstellungs- und Veranstaltungs-)Konzepte, stattdessen spricht es Einladungen aus, in Beziehung zu treten: »Wie die Ausstellung letztlich ausschaut, hängt vom Prozess ab. Normalerweise fangen wir an, mit Leuten zu arbeiten, denen wir vertrauen. Dann wächst alles langsam, aber bestimmt« (Thalmair & ruangrupa 2020: o. S.).

Die Arbeitsgrundlagen von *ruangrupa* sind *nongkrong* und *lumbung*. »Basis und Ausgangspunkt ihrer Aktivitäten ist immer ein fester Raum, zu dem alle Zugang haben«, so Boecker (2016). Dies hat seinen Ursprung in der politischen Situation Anfang der 2000er

Jahre in Indonesien. Dort stülpte das Kollektiv private Wohnzimmer ins (Halb-)Öffentliche um, um ihrer künstlerischen_kuratorischen Tätigkeit nachgehen zu können. Ein solches Wohnzimmer für Kassel während der *documenta fifteen* ist das in einem ehemaligen Kaufhaus untergebrachte *ruruHaus*. Es soll dem »übergreifende[n] Ekosistem« (documenta o.J.) der inter-lokalen Community in Kassel selbstorganisiert zur Verfügung stehen. Dort sollen Programmentscheidungen getroffen werden, zudem kommen dem *ruruHaus* weitere und vielfältigste Funktionen zu, unter anderem als Raum für *nongkrong*. Durch »*nongkrong* (indonesisch für Beisammensein und miteinander abhängen)« (ebd.) entwickeln sich Boecker (2016) zufolge Beziehungen, die »sehr persönlich und intim« seien. Der zweite zentrale Begriff, *lumbung*, bezeichnet im Indonesischen eine gemeinsam genutzte Reisscheune und die Kulturtechnik des »Topf- oder Akkumulationssystem[s], […] bei dem die von einer Gemeinschaft erzeugten Ernten als zukünftige gemeinsame Ressource gelagert und nach gemeinsam festgelegten Kriterien verteilt werden« (ruangrupa o.J.). *Lumbung* soll auch auf der *documenta fifteen* nicht bloß als Metapher oder Konzept dienen, sondern praktisch werden: als »Feuerstelle des Dorfes«, die »mehr Menschen zusammenbringt ohne sie zu kontrollieren oder zu überwachen«, die die Gemeinschaft »nährt«, um »ihre Zukunft und ihr Überleben zu sichern« so *ruangrupa* (Kwan 2020: o. S.). In diese künstlerische_kuratorische Praxis sind andere also tiefgreifend eingewoben; sie zielt auf langfristige Netzwerke und beziehungswahrende Seinsweisen.

Eine solche Praxis steht auch in einem anderen, neuen Verhältnis zu etablierten Institutionen der Kunst. So sieht *ruangrupa* seinen »Prozess als Einladung an die *documenta* […], Teil [seines] Ökosystems zu werden« (ruangrupa in Thalmair & ruangrupa 2020: o. S.). Laut eigener Aussage arbeitet das Kollektiv in seiner »alltäglichen Praxis« schon länger damit, »Ressourcen, Zeit, Energie, Mittel, Ideen und Wissen untereinander und mit anderen« zu teilen (ruangrupa 2020). Fürsorge und Gemeinwohl würden zu Prämissen des Handelns, die um »eine Reihe gemeinsamer Werte, kollektiver Rituale und Organisationsprinzipien herum organisiert« (ruangrupa 2020) seien. *ruangrupa* (o.J.: o. S.) nennt folgende Grundsätze seiner Methodologien: »Raum schaffen, um Ideen zu sammeln und zu erforschen«; »[k]ol-

lektive Entscheidungsfindung«; »Nicht-Zentralität«; »Spiel zwischen Formalitäten und Informalitäten«; »[p]raktizieren von Versammlungen und Treffpunkten«; »[a]rchitektonisches Bewusstsein«; »[r]äumlich aktiv sein, um das Gespräch zu fördern«; »[e]in Schmelztiegel für und von den Gedanken, Energien und Ideen aller«.

Casco Art Institute – Working for the Commons

Ein Kunstraum in Utrecht bemüht sich seit einigen Jahren darum, seine Arbeitsweise an Prinzipien des Commoning auszurichten. Im Rahmen eines mehrjährigen Prozesses nannte sich das Projekt 2017 von *Casco Office of Art, Theory, and Design* um in *Casco Art Institute – Working for the Commons*. Mit dem Ausdruck »Working for the Commons« erkennt *Casco* die Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit des Commoning an. Folgerichtig will es nicht bloß Kunst zu und über Commons zeigen, sondern es verschreibt sich dem Commoning auch beim eigenen Instituieren: im Sinne eines langsamen, langfristigen Prozesses des Verlernens, insbesondere des »Geschäfts der Geschäftigkeit« (Choi & van der Heide 2017: o. S.).

Über einen Zeitraum von zwei Jahren wurden in zweiwöchentlichen Meetings mit der Künstlerin Annette Kraus die institutionellen Gewohnheiten von *Casco* identifiziert – um das Team bereit dafür zu machen, sie zu verlernen (Krauss 2019: 492). Gemeinsam mit den Lohnarbeitenden wurden »strukturelle Übungen«, sogenannte *unlearning exercises*, entwickelt, die zu »neuen institutionellen Gewohnheiten wurden« (Choi & van der Heide 2017: o. S.). Als eine »regelmäßige kollektive Vernachlässigungsübung« wird gemeinsam einmal wöchentlich geputzt (ebd.). Diese Übungspraxis, die nach langen Aushandlungsprozessen und Experimenten auf eine Beschwerde hin entwickelt worden ist, macht Ungerechtigkeiten sichtbar, was die Fürsorge für den Raum anbelangt (ebd.). Andere Übungen zielen darauf ab, das Lohnsystem zu verändern, indem sie Reproduktionsarbeit und Wohlbefinden mit einkalkulieren (ebd.). Wiederum andere verhandeln Fragen des intellektuellen Eigentums, gemeinsamer Weiterbildung und des Umgangs mit Zeit (Choi et al. 2018). Die Übungen werden der Öffentlichkeit in verschiedenen künstlerischen_kuratorischen und publizistischen Formaten zugänglich

gemacht; aufgrund ihrer Kontextspezifität sind sie Krauss zufolge aber nicht als direkt übertragbar zu verstehen (Krauss 2019: 496).

l'asilo

Ein Beispiel für einen gemeinschaftsgetragenen, selbstorganisierten Kunst- und Kulturraum stellt *l'asilo* in Neapel dar. Er ging 2012 aus einer zunächst dreitägigen Besetzung eines seit 1993 leerstehenden Kinderheims hervor. Das Kollektiv, das sich dabei zusammengefunden hatte, bestand aus Kunst- und Kulturarbeiter:innen und weiteren Bürger:innen u.a. Studierenden und Forschenden (Acosta Alvarado 2020). »Der Ort wurde sofort mit Aufführungen, Konzerten, Buchpräsentationen, Versammlungen und Seminaren usw. wiederbelebt« (ebd.: 4). In einem langjährigen Prozess wurde eine gemeinsame Nutzungserklärung verfasst und der Raum seiner Bestimmung als »multifunktionales, interdependentes Zentrum für Kunstproduktion, das von einer offenen Gemeinschaft betrieben wird«, zugeführt (ebd.: 5). Die dort aktive Choreografin und Forscherin Gabriella Riccio beschreibt *l'asilo* als Ort, der den Künstler:innen-Kurator:innen und Bürger:innen ein Theater, ein Kino und verschiedene Probe- und Experimentierräume zur Verfügung stellt und der von ihnen mit Leben gefüllt wird (Ciancio 2018). »Das Leben im *l'asilo* ist eine Form der szenischen Improvisation und des kollektiven Schreibens, die nach sehr genauen Regeln abläuft«, erzählt der Philosoph und *l'asilo*-Aktivist Nicola Capone in einer Mini-Doku über das Projekt (Trans Europe Halles 2021). Was mit Regeln gemeint ist und wie diese im *l'asilo* zustandekommen, führt er weiter aus: »Diese Regeln sind die Zusammenarbeit, die Verflechtung verschiedener Know-hows, aber vor allem die Fähigkeit, eine offene Gemeinschaft zu bleiben, die sich selbst in Frage stellt. Wir haben kein Verlangen nach Antworten, aber wir haben ein starkes Verlangen nach Fragen. All dies wird nach der Formel der Selbstverwaltung und des Selbstmanagements geregelt« (ebd.). So treffen sich die Aktiven des *l'asilo* einmal in der Woche in Versammlungen, um sich auszutauschen, gemeinsam die Regeln der Selbstorganisation weiter auszuhandeln, Bedürfnisse abzustimmen und Aufgaben an Arbeitsgruppen zu verteilen (l'asilo o.J.).

Gemeinstimmig entscheiden

Wie und nach welchen Prinzipien kommen Entscheidungen zustande?

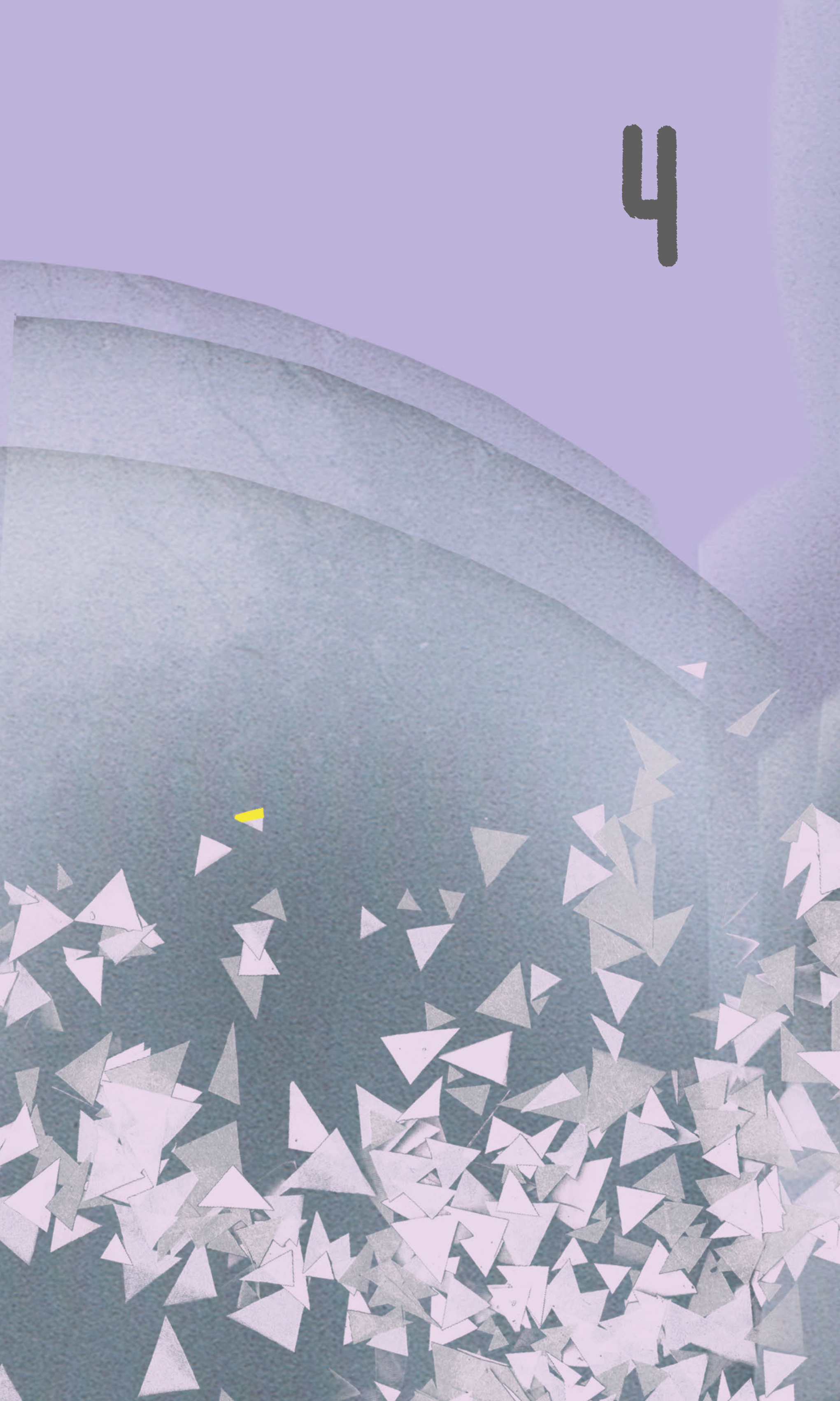
Entscheidungen werden so herbeigeführt, dass sich alle Beteiligten gesehen und gehört fühlen und ihre Wünsche und Befürchtungen einbezogen werden. Im Gegensatz zum Mehrheitsentscheid werden keine systematischen Gewinner:innen und Verlierer:innen erzeugt.

Übergreifende Zusammenschlüsse

l'asilo in Neapel ist Mitglied bei *Trans Europe Halles*, einem europaweiten Netzwerk von Graswurzel-Kulturzentren. Das Netzwerk macht es sich seit 1983 zur Aufgabe, verlassene Gebäude für Kunst, Kultur und Aktivismus (wieder) nutzbar zu machen (Trans Europe Halles o.J.: o. S.). An diesem und an weiteren Beispielen wird deutlich, dass Commoning durchaus – entgegen einer häufigen Kritik – auch in größerem Rahmen stattfindet. So versteht sich das Projekt *Arts Collaboratory* (o.J.: o. S.) als »radikales Experiment« und »Ökosystem von 25 gleichgesinnten Organisationen«, die sich kollektiv organisieren. Für die Vernetzung werden »Versammlungen, ›bangas‹ (physische Begegnungen zwischen Organisationen), Arbeitsgruppen und gemeinsame Projekte« genutzt, damit Menschen, die unterschiedliche Sprachen sprechen und aus diversen kulturellen Kontexten kommen, gemeinsam »kapitalistische und produktivitätsgetriebene Arbeitsmethoden […] verlernen« (ebd.). Ein vergleichbares Beispiel ist das *Netzwerk X – für Kunst & Soziales* im Ruhrgebiet. Es will »die Interessen der freien kunst-sozialen Zusammenhänge sichtbar und kulturpolitisch wirksam« machen, sich bei etablierten Institutionen Gehör verschaffen und diese auf ihre »Mitverantwortung« aufmerksam machen (Netzwerk X 2020). Auf der jährlichen *Konferenz der kleinen Orte und der freien Kollektive* bringt das Netzwerk Betreiber:innen von Off-Spaces und Ladenprojekten, Künstler:innen_Kurator:innengruppen und soziokulturell/politisch arbeitende

Gruppen und Einzelpersonen zusammen, »um die selbstorganisierten Kräfte im Ruhrgebiet zu stärken« (ebd.: o. S.).

Solche inter-lokalen oder verteilten Infrastrukturen sind Ausdruck der Skalierbarkeit Commoning-orientierter Praktiken. Sie verringern die Abhängigkeit und erleichtern die Kooperation in größeren Zusammenhängen. Dadurch »multiplizieren sie Treffpunkte für Commoners und solche, die es werden wollen«, erklärt Binna Choi (McAnally 2017: o. S.).


4

Transformationsmöglichkeiten in der Kunst – Wege der Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis

Wie in den bisherigen Kapiteln deutlich geworden sein sollte, geschieht Kunst durch Commoning nicht einfach, sondern muss aktiv in die Welt gebracht werden. Dabei anzuerkennen, dass die derzeitige Verfassung des Kunstbetriebs extraktivistisch, vereinnahmend und nur bedingt demokratisch geprägt ist *und* dass sich eine neue Gesellschaftsform erst noch entwickeln muss, bedeutet auch anzuerkennen, dass Commons im Hier und Jetzt immer auch kapitalistische Aspekte in sich tragen werden. Darin Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, versucht das vorliegende Kapitel. Dabei reicht es nicht, nur innerhalb des Kunstbetriebs anzusetzen; auch den gesellschaftlichen Kontext in den Blick zu nehmen, ist essenziell. Wie also hängen eine umfassende Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis, wie sie uns vorschwebt, mit einer Transformation der politökonomischen und kulturellen Elemente der (weitgehend globalisierten) kapitalistisch geprägten gesellschaftlichen Strukturen zusammen?

Die Commons-Forscher Simon Sutterlütti und Stefan Meretz (2018) setzen sich intensiv mit commonsgemäßen Zukunftsmöglichkeiten auseinander. Sie sprechen von einer freien Gesellschaft oder dem Commonismus[1] und meinen damit insbesondere eine

1 Zur Unterscheidung zwischen Commonismus und Kommunismus siehe Sutterlütti und Meretz (2018: 58f.) sowie Siefkes (2009). Der Hauptunterschied liegt in der Rolle des Staates, dem im traditionellen Kommunismus in der sozialisti-

Gesellschaftsform, in der nicht mehr die Ware die bestimmende soziale Form ist, sondern das Commons. Im Kapitalismus sei die wichtigste Art der gesellschaftlichen Vermittlung der Äquivalententausch, in einer Commons-Gesellschaft hingegen das Commoning. Charakteristisch für Letzteres sind laut Sutterlütti und Meretz »Freiwilligkeit« und »kollektive Verfügung« (ebd.: 160ff.). Unter Freiwilligkeit verstehen sie die »unbeschränkte Entfaltung unserer Möglichkeitsbeziehung zur Welt« (ebd.: 158). Kollektive Verfügung meint, »dass niemand abstrakt, also aufgrund einer allgemeinen Regel (Gesetz o. ä.), von verfügbaren materiellen, symbolischen und sozialen Mitteln getrennt werden darf« (ebd.: 162). Auf dieser Grundlage verstehen sie eine Commons-Gesellschaft als eine, die – anders als die gegenwärtige exklusionslogisch geprägte – auf einer Inklusionslogik basiert. In exklusionslogisch geprägten Gesellschaften wie dem Kapitalismus sei es aus strukturellen Gründen in der Regel individuell naheliegend, die eigenen »Bedürfnisse auf Kosten der Bedürfnisse anderer zu befriedigen« (ebd.: 31). In einer möglichen inklusionslogischen Gesellschaft werde hingegen nahegelegt, die »Bedürfnisse anderer einzubeziehen« (ebd.: 34). Um dorthin zu gelangen, verwerfen Sutterlütti und Meretz die althergebrachten Transformationswege Reform oder Revolution (ebd.: 44ff.) und setzen stattdessen auf den Aufbau möglichst inklusionslogischer Räume im Hier und Jetzt.[2] Es geht also um die Veränderung der sozialen Praktiken, die Sutterlütti und Meretz danach bewerten, »inwiefern sie das Leben von uns Menschen unter heutigen Bedingungen verbessern« (ebd.: 234) und »ob sie in sich die Potenz tragen, neue gesellschaftliche Verhältnisse herzustellen« (ebd.). Dies reproduziere zwar auch die »alte Gesellschaft«, überschreite sie aber »dabei der Tendenz nach« (ebd.)

---

schen Übergangsgesellschaft eine entscheidende Bedeutung zugemessen wird, wohingegen Sutterlütti und Meretz (2018: 59) argumentieren: »Befreiende gesellschaftliche Formen können sich nur jenseits des Staates ausbilden.«

2 Wie bereits deutlich wurde, wäre eine stärkere Einbeziehung feministischer, queerer, dekolonialer, antirassistischer, antiklassistischer und Crip-Kritiken in commonstheoretische und -praktische Debatten notwendig. Eine aktuelle feministische Replik direkt auf Sutterlütti und Meretz und deren Thesen zu Freiwilligkeit, Inklusion und Bedürfnis findet sich bei Lutosch (2021).

Auf gemeinschaftsgetragene Infrastrukturen setzen

Welche Infrastrukturen werden genutzt und aufgebaut?

Gemeinschaftsgetragene oder P2P Infrastrukturen sind elementar. Sie decken auch ab, was der Markt ignoriert und werden als Voraussetzung und Mittel der Produktion von den Beteiligten selbst kontrolliert. Das schafft soziale Sicherheit, verringert Abhängigkeit und erleichtert die Kooperation in großem Maßstab.

Ein ähnliches Transformationsbild liegt auch dem Ansatz von Helfrich und Bollier (2019) zugrunde, wobei dieser einer fundamental unterschiedlichen Theoriegrundlage entspringt. Mit ihren Mustern des Commoning, die sich aus den realen Erfahrungen in Commoning-Prozessen speisen und zugleich die Möglichkeiten anderer gesellschaftlicher Normalitäten erahnen lassen, setzen Helfrich und Bollier gewissermaßen an der anderen Seite der Transformation an. Sie denken also nicht wie Sutterlütti und Meretz vom Ende her, sondern vom Anfang, nicht aus der Zukunft zurück, sondern aus der Gegenwart voraus. Dadurch wollen Helfrich und Bollier dem Problem aus dem Weg gehen, durch zu genaues Auspinseln der Zukunft die Emergenz transformativer Prozesse zu beschränken oder sogar zu verunmöglichen. Sie zeichnen bewusst kein genaueres Bild von einer Commons-Gesellschaft[3]. Stattdessen setzen sie auf eine Verbreitung der besagten Muster und darauf, dass sich Veränderungen in diese Richtung als sinnig erweisen und nach dem Schneeballprinzip weitere Veränderungen anstoßen werden. Ihre im Vergleich zu Sutterlütti und Meretz andere Herangehensweise zeigt sich zum Beispiel in ihrem Blick auf den Staat. Während Sutterlütti und Me-

3 Eine normative Leitlinie formulieren Helfrich und Bollier (2019: 13) hingegen durchaus: »Jede wünschenswerte Evolution des Systems muss die Freiheit im weitesten Sinn respektieren – nicht nur die libertäre wirtschaftliche Freiheit des Vereinzelten. Sie muss die Fairness in den Mittelpunkt jedes Systems der Bereitstellung (Produktion) und Koordination stellen. Und sie muss unsere Existenz als Lebewesen auf einer Erde erkennen, die selbst lebendig ist.«

retz diesen weitgehend als Gegenspieler ansehen, suchen Helfrich und Bollier auch nach Möglichkeiten, ihn zu commonifizieren, ihn also mehr und mehr nach den Mustern des Commoning zu gestalten. Ihnen zufolge muss sich die Zukunft im Werden erweisen: Sie gehen davon aus, dass Formen entstehen werden, die heute noch gar nicht denkbar sind, auch eine ganz andere Form von Staatlichkeit. Einig sind sich die beiden Autor:innenduos in ihrer Kritik an der dem Markt inhärenten Tauschlogik und ebenso am Trennenden (national-)staatlicher Macht. Aus der Perspektive künstlerischer_kuratorischer Praxis stellt sich nun die Frage, wie mit Markt und Staat umzugehen ist, insbesondere im Sinne einer Commonifizierung von Kunst und Gesellschaft.

Bis hierher dürfte klar geworden sein, dass die Gesellschaftsreflexion, die Arbeit an und mit Denk-Fühl-Werkzeugen sowie andere Methoden und Methodologien der Kunst für Transformationsbewegungen von großer Bedeutung sein können. In diesem Sinne bedeutet Transformation einerseits, eine commonsgemäße künstlerische_kuratorische Praxis zu etablieren und zu schützen, andererseits mit Hilfe dieser Praxis das große Ganze zu verändern. Es geht also unter anderem darum, commonsgemäße materielle, rechtliche, politische und kulturelle Infrastrukturen zu schaffen. Auf diese Weise lässt sich Kunst in größere Transformationsprozesse einbinden. Aus heutiger Perspektive stellen sich ganz praktische Fragen: Wie wird Kunst erlernt, organisiert, finanziert, hergestellt und vermittelt? Wer sind die Urheber:innen, und was ist konkret das Werk? Wer hat wie Zugang dazu? Wer kann sich Kunst (machen) leisten? Welche Rahmenbedingungen sind nötig, um Kunst durch Commoning Raum zu bieten? Wie sehen Einladungen aus, die die Verwobenheit aller von vorneherein klarmachen? Was bedeutet es, die Care-Arbeiter:innen (z.B. die Reinigungskräfte, s. 4.1) als genauso teilgebend zu sehen wie das Publikum und die Materialien? Welche Auswirkungen hat dies auf die geld(un)abhängige Sicherheit der Beteiligten?

Auf Heterarchie bauen

Wie sind verschachtelte Organisationsstrukturen aufgebaut? Beugen sie Machtmissbrauch vor?

Ab einer gewissen Komplexität sind Heterarchien unverzichtbar. Sie verbinden gleichrangige *(P2P)* mit hierarchischen Organisationsformen. Heterarche Strukturen sind nie ausschließlich vertikal und können leicht restrukturiert oder angepasst werden. Sie stärken Selbstwirksamkeit und Autonomie, beugen Spaltungen vor und bauen Bürokratie ab.

Ohne bereits auf alles eine Antwort gefunden zu haben, wollen wir anregen, den Blick zu weiten, ihn nicht nur auf die bereits vielfach diskutierten Beziehungen zwischen Material, Künstler:in_Kurator:in, Institution und Publikum zu lenken – sondern auf so vieles mehr, was Gemeinschaffen und Beziehungsgestaltung ausmacht: auf unsere Interdependenzen und das Aufgehobensein im Gemeinsamen – nicht nur im direkten menschlichen und interspezifischen Umfeld, sondern auch im entfernteren geographischen Umfeld, in Verwobenheit mit vorherigen und zukünftigen Generationen, zum Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren etc.; auf die schrittweise Gewöhnung an neue Beziehungsweisen, in und mit denen wir ausbeuterischen Formen die Grundlage und das Verständnis entziehen; auf eine individuelle und kollektive Praxis, die nicht darauf ausgerichtet ist, einander und die Mitwelt auszubeuten oder zu beherrschen, sondern die von der Lebendigkeit, Handlungsfähigkeit und Entfaltungsmöglichkeit aller profitiert.

Die Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis wendet einige der vorherrschenden Gepflogenheiten im Feld der Kunst und darüber hinaus. Letztlich gehen mit ihr Beziehungs- und Interaktionsqualitäten einher, die sämtliche Prozesse der Kunst ändern können. Wohlwissend, dass dies nur ein Anfang sein kann, stellen wir im Folgenden fünf (ineinander verwobene) Umsetzungsvorschläge zur Diskussion: Um zur Commonifizierung beizutragen, kann künstlerische_kuratorische Praxis

- die Gleichwürdigkeit aller Beteiligten anerkennen,
- sich intersektional aufstellen und in Bündnisse einweben,
- marktliche und staatliche Abhängigkeiten verringern,
- eine absichernde rechtliche Basis für Co-Kreationen schaffen und
- materielle Grundsicherungen aufbauen.

4.1 Gleichwürdigkeit aller Beteiligten anerkennen

Unsere Ideen zu künstlerischen_kuratorischen Praktiken und Commoning fußen auf einem gemeinsamen Verständnis dessen, wie sich die Frage nach Individualität und Autonomie in der Kunst beantworten lässt: Weder schöpfen Künstler:innen_Kurator:innen in ihrer Arbeit nur aus sich selbst heraus, noch kann Kunst vollständig zweckfrei sein. Künstler:innen_Kurator:innen können widersprechen und stören, sie können eine größtmögliche Unabhängigkeit anstreben – doch letztlich bleibt es bei einer Autonomie-in-Bezogenheit, einer Automonie also, die zwar auf Handlungsfähigkeit ausgerichtet, aber nicht selbst-referentiell sein kann. Es ist ein Subjektverständnis vonnöten, welches wir in Kapitel 2.2. bereits angedeutet haben und das beispielsweise die Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari (1992: 12; Herv. d. Verf.) in den ersten Zeilen in *Tausend Plateaus* mit folgenden Worten umreißen: »Wir haben den Anti-Ödipus zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon *eine ganze Menge*.« Die Mitglieder der Gruppe *ruangrupa* holen die Idee eines singulär-pluralen Subjektes (Nancy 2005) in die Gegenwart ästhetischer Praktiken: Zwar seien die an dem Kollektiv Beteiligten auch in individuelle Projekte involviert, wollen aber die Bereicherung nicht missen, die sich aus der »Überschneidung und Interdependenz von individuellem und kollektivem Erleben« (ruangrupa & Papastergiadis 2021: o. S.) ergebe.

Eindrücklich zeichnet Kuratorin und Stadtforscherin Elke Krasny (2020) solche vielfältigen individuell-kollektiven Interdependenzen am Projekt *Becoming Garden* in Palermo nach. Darin gebe es Nachbar:innen, die Videos herstellen, Bewohner:innen, die darin performen, andere, die Gelder beantragen, solche, die sich um die Ver-

breitung auf Social Media kümmern; es gebe die Initiator:innen, die Kurator:in, die Landschaftskünstler:innen, die alltäglichen Versorger:innen aus der Nachbarschaft, die Aktivist:innen, die Anwält:in, die dem Verein vorsteht (ebd.) – und sicherlich noch eine Vielzahl weiterer Akteur:innen inklusive der Nicht-Menschlichen in und um den Garten. Alle Beteiligten folgten ihrer eigenen Motivation, richten sich aber in Vielfalt gemeinsam aus. Im Gemeinsamen können vielfältige Rhythmen und Zeitlichkeiten entstehen, oft unvorhersehbar. Krasnys Erfahrungen zufolge geschieht Vieles durch unterschiedliche Arten entlohnter und nicht entlohnter Arbeit (ebd.). Anders formuliert: durch Arbeit zwischen »Lust« und »Notwendigkeit« (Kratzwald 2014: 151f.) oder »potentiell ausbeuterischem neoliberalen Ehrenamt« und »fürsorgender Gemeinschaftsarbeit« (Krasny 2020: 188).[4]

Es braucht also ein bescheidenes, aber wirkungsvolles »being with, being alongside« (Muñoz, zitiert nach Butt & Millner-Larsen 2018: 412); über Identitätskategorien hinweg zeigt es sich als Beziehungen zwischen allen Dingen und als Begegnungen, die nicht vorhergesagt werden können (ebd.). Je nach künstlerischer_kuratorischer Praxis kann bis zu einem gewissen Grad unbestimmt bleiben, wer die Beteiligten am Gemeinsamen sind oder sein sollen. Auf diese Weise wird die Möglichkeit offengehalten, dass sich Menschen mit ihren spezifischen Fähigkeiten auch unerwartet einbringen. Dabei ist es wichtig, die Bedingungen dafür zu schaffen, dass die sozialen Praktiken so wenig wie möglich durch die vorherrschenden Geld- und Verwertungslogiken bestimmt werden, sondern sich an den Bedürfnissen der Beteiligten orientieren. Die Gleichwürdigkeit aller Beteiligten anzuerkennen, ist dafür ein bedeutsamer Schritt, der in Richtung Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis weist. Denn, wie Wissenschafts- und Technikforscherin Donna Haraway (2018: 13) es auf den Punkt bringt: »Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.«

---

4 In der gegenwärtigen, geld- und lohnarbeitsbasierten Gesellschaft erwächst dies oft aus prekären Verhältnissen und kann Hierarchien und Ausschlüsse (re-)produzieren. Die Akzeptanz der gegenwärtigen Umstände kann vor diesem Hintergrund dazu beitragen, unseren inneren (Ego-)Druck, *das Richtige im Falschen* tun zu wollen, zu verringern.

Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten

Wie können unterschiedliche Absichten und Werte zusammengebracht werden?

Geteilte Absichten und Werte sind keine Voraussetzung für gelingendes Commoning, denn normalerweise sind Gründe und Motivationen für Beteiligung anfänglich sehr unterschiedlich. Ein wirklich Gemeinsames bildet sich erst durch geduldige Prozessarbeit heraus, die die Individualität aller Beteiligten respektiert. Ein Commons wird robuster, wenn vielfältige Ansichten und Bedürfnisse aktiv aufgegriffen werden. So entstehen im Laufe der Zeit gemeinsame Werte immer wieder neu.

Dieser Zugang ist auch eine Chance für Künstler:innen_Kurator:innen, sich von den neuesten »ästhetischen Trends und Kanons« zu emanzipieren und einfach Teil des »Experimentierens im Miteinander« (Coppola o.J.: o. S.) zu werden – ob es nun um die Beziehungen der beteiligten Künstler:innen_Kurator:innen untereinander geht, um jene zu Communitys oder ›Publikum‹ oder um jene zu dem Material und den Werkzeugen. Im *Timelab* im belgischen Gent wird an einem commonsorientierten Residenz-Programm gearbeitet, das genau diese Art des Experimentierens im Miteinander ermöglichen soll. Damit Künstler:innen_Kurator:innen nach Absolvieren der Residenz etwas an ihre Nachfolger:innen weitergeben können, haben sie die Möglichkeit, zu *yearly buddies* für neue Mitglieder zu werden (Timelab 2019: o. S.). Neben ihrem eigenen Schaffen beteiligen sie sich dann an ritualisierten Events für Neumitglieder sowie an konzeptionellen und Fürsorgetätigkeiten im Residenz-Programm. »Jenseits der Unterschiede identifizieren sie das, was sich ergänzt, sie verbinden und stärken die Community durch freies Beitragen, sie schaffen Vertrauen und Sicherheit, indem sie sich auf ihre Peers – Gleichrangige – beziehen«, heißt es in einem Blog-Eintrag des Programms (Timelab 2019: o. S.). Konkurrenzdenken und Wettbewerb können so Arten des Seins weichen,

die auf gegenseitiger Unterstützung, gleichwürdiger Anerkennung und kollaborativem co-kreativem Lernen basieren.

Um Prozessen des Miteinander-Werdens Raum zu geben und Beziehungen zu verstetigen, können mit verschiedenen Methoden gemeinsame Absichten und Werte kultiviert werden. Die Methode der *assemblies* oder Vollversammlungen ist ein bewährtes Mittel für solche Prozesse. Es existieren in der Kunst mittlerweile viele Beispiele für künstlerische_kuratorische Formate, die versammeln und öffentlich aushandeln: »Gerichtsverhandlungen über künstlerische Freiheit, Religion und Zensur; Tribunale über Ausbeutung und Gewalt; Gipfeltreffen zum Klimawandel oder zur Kulturpolitik; Parlamente, die diejenigen zu Wort kommen lassen, die normalerweise zum Schweigen gebracht werden« (Malzacher o.J.: o. S.). Die Potenziale solcher Versammlungen liegen nicht allein in den Forderungen, die dort formuliert werden, sondern auch in der konkreten gelebten Praxis, sich mit- und aneinander auszurichten (vgl. Malzacher o.J.). Ein Beispiel ist die jährliche *Assembly for commoning art institutions* des *Casco Art Institute*. Der Website des Casco Art Institute (o.J.) zufolge werden dort mittels Workshops, Vorträgen, Arbeitssessions und experimentellen Formaten kollektive Formen der Entscheidungsfindung besprochen, ausprobiert und Agenden festgesetzt; auch Fragen der Finanzierung und Ressourcenverteilung werden während der Assemblys geklärt sowie Mittel eingesammelt. Es herrsche eine wertschätzende Atmosphäre, in der jede:r gehört wird (ebd.). Die Teilnehmenden gingen mit neuen Commoning-Werkzeugen zurück in ihre jeweiligen Organisationen und Zusammenhänge (ebd.).

Das Kollektiv *ruangrupa*, so Kwan (2020: o. S.), nutze bei der Zusammenarbeit tägliche Routinen gemeinsamer Entscheidungsfindung; einmal monatlich würden zudem alle einbezogen, »von den Künstler:innen über die Sicherheitsleute bis zu den Reinigungskräften«. Das sei mitunter mühsam und »höchst ineffizient«, gesteht die Gruppe ein, aber alternativlos, um Hierarchien und Machtstrukturen zu unterlaufen (ebd.). Es gehe nicht darum, der Horizontalität und dem Gleichsein zu huldigen, sondern darum, die individuellen Bedürfnisse und das je Eigene sukzessive zu entwickeln – in der Aushandlung, in der Interdependenz, im Gemeinsamen (ebd.). Es gehe um einen Modus, der die Handlungsoptionen

der Einzelnen erweitert sowie eine »Flexibilität an den Tag legt, die Experimente und Wandel ermöglichen, wenn sie gebraucht werden und es den Beteiligten erlaubt, zu kommen und zu gehen, wie es nötig ist« (ebd.: o. S.). An anderer Stelle begreift *ruangrupa* dieses prozessorientierte Vorgehen als Möglichkeit, »nicht bequem zu werden« (Thalmair & ruangrupa 2020: o. S.). Ein Sich-radikal-in-Situationen-Werfen erfordere nicht nur ein tiefes Prozessverständnis, sondern auch Lassenskraft: die Fähigkeit, in Abhängigkeit vom jeweiligen Gegenüber »unsere eigene Praxis [zu] überdenken – und alles, was wir bisher getan haben, wieder [zu] verlernen« (ebd.).

Zu einer kritischen künstlerischen_kuratorischen Praxis als Commoning gehört nicht nur Konsent, sondern gehören auch Konflikte. Dass Konflikte beziehungswahrend bearbeitet werden, ist wiederum Teil eines commonsgemäßen Umgangs miteinander. Eine Kommunikationskultur, in der sich alle Beteiligten[5] mit ihren unterschiedlichen Positionierungen und (Diskriminierungs-)Erfahrungen wohl und gehört fühlen, ist essenziell. Ungerechtigkeiten und Gewalt, die überall und folglich auch in Kunst und Kultur bestehen, müssen daher immer mitgedacht und aktiv angegangen werden. Räume, in denen strukturelle Ungleichheiten reproduziert werden, erfordern eine aufmerksame und selbstkritische Praxis. Dabei helfen können Sensibilisierungstrainings für jene, die in Hinblick auf das jeweilige Machtverhältnis privilegiert sind, sowie Empowermentangebote für jene, die Benachteiligung oder Gewalt erfahren. Achtsamkeit für die Bedürfnisse von Menschen, die strukturell marginalisiert oder diskriminiert werden, erfordert, Zugänge zu schaffen und zu verbessern (inklusive Barrierearmut) sowie Fürsorge – um so Teilhabe zu ermöglichen.

Die Organisator:innen der selbstorganisierten *Bangkok Biennial 2018*, die sich selbst als Initiator:innen verstehen, gaben lokalen Gruppen die Möglichkeit, frei gestaltbare eigene Pavillons beizu-

---

5 Dass alle Parteien, die an einer Sache oder einem Konflikt beteiligt sind, einzubeziehen sind, ist insbesondere beim Commoning zwingend und bleibt bisher vielerorts ein Ideal. Bisher (noch zu wenig) geführte Debatten darum, wer für die mehr-als-menschliche Welt spricht, sprechen darf und wie sie Verhandlungspartnerin sein kann, schließen sich hier an.

steuern. Ein großer Teil des Publikums bestand offenbar aus einer wachsenden Gemeinschaft Teilnehmender, die vor Ort mitgestalteten (Wissink & van Meeteren 2022). Die Kunstwerke der *Bangkok Biennial 2018* seien, so folgern Bart Wissink und Lara van Meeteren (2022: 133), oft bloß »Vorwand für Begegnungen und nicht unbedingt der Hauptpunkt« (Wissink & van Meeteren 2022: 133). Das *Biennial*-Beispiel zeigt eine Richtung an, wie Künstler:innen_Kurator:innen, die andere Beteiligte gleichwürdig anerkennen, in Gemeinschaften verwoben sind und/oder diese mitschaffen.

Als gemeinschaftlich gewachsene Ökosysteme lassen sich auch Community-Museen wie das *Schwule Museum* in Berlin nennen. Im Kern geht es dabei darum, Community-Anliegen selbst erzählen zu können und Dinge stattfinden zu lassen, die außerhalb der Community nicht mitgedacht werden. Das *Schwule Museum* ist das weltweit größte Museum für LGBTQIA+-Geschichte, Kunst und Kultur und ein wichtiger Sozialraum für die Community. Neben den Ausstellungsflächen beherbergt es das Archiv mit Sammlung und Bibliothek, ein Café und einen Shop. Es wird komplett durch und (nicht nur) für die queere Community betrieben. Das Museum folgt keinem Auftrag von außen, vielmehr beauftragt die Community sich selbst und stellt her, was sie für wichtig erachtet: Strukturen, Gremien, Ämter und Stellen für Museumsbetrieb, Sammlung und Archivierung, Programm und Vermittlung. Die Positionen werden im Laufe der Zeit rotiert: Eine Person oder Gruppe aus der Community ist hier kuratorisch tätig, dort baut sie die Ausstellungsarchitektur, mal ist sie Teil des Publikums; eine andere vermittelt vielleicht die ausgestellte Kunst oder schenkt an der Bar Getränke aus, später sitzt sie in einem Gremium und entscheidet über die Gelder und das Programm, und schließlich übergibt sie ihre eigenen Kunstwerke und Memorabilia dem Archiv. Dort wird das Material von anderen, die unter Umständen ebenfalls schon verschiedene Tätigkeiten ausgeübt haben, katalogisiert und zugänglich gemacht. Ein solcher Ort lebt von seiner Community: Sie schafft die Basis, aus der viele seiner Zutaten geschöpft werden. Trotz seines Safer Space-Charakters bleibt der Ort offen für Impulse und Mitarbeit von außen, das was Helfrich und Bollier als »halbdurchlässige Membran« beschreiben (2019: 77, vgl. 2.2).

Die *Neuen Auftraggeber* (1992 in Frankreich gegründet: *Les Nouveaux commanditaires*) haben Formen des In-Auftrag-Gebens durch Communitys oder Bürger:innen mit einem institutionalisierten Rahmen versehen: dem sogenannten *Protokoll der Neuen Auftraggeber.* »Dieses Protokoll eröffnet ausnahmslos jedem Menschen an jedem Ort der Zivilgesellschaft die Möglichkeit, allein oder im Zusammenschluss mit anderen Verantwortung für den Auftrag an eine Künstlerin oder einen Künstler zu übernehmen, ein Kunstwerk zu schaffen«, heißt es dort (Hers 1990: o. S.). Entscheidend ist dabei die Rolle von Mediator:innen, die zwischen Bürger:innen und Künstler:innen vermitteln und administrativ behilflich sind. Der Künstler François Hers, auf den das Protokoll zurückgeht, beschreibt das Erfolgsgeheimnis der mittlerweile weltweit durchgeführten Projekte damit, dass die auftraggebenden Bürger:innen »sich umso deutlicher engagieren, je klarer sie darin die Möglichkeit sehen, in öffentlichen Angelegenheiten zu ›handeln‹, etwas zu ›tun‹, und ›geschehen zu lassen‹« (Hers & Douroux 2013: 40). Dann seien sie risikobereit, zeigten Verständnis für die Welt des Kunstschaffens, suchten »immer Neues, Originalität und lehnen das Konventionelle ab« (ebd.: 45).

Eine künstlerische_kuratorische Praxis, die sich der Gleichwürdigkeit aller Beteiligten verschreibt, erlaubt es Künstler:innen_Kurator:innen, verschiedenste Rollen einzunehmen, je nach individuell-kollektiven Bedürfnissen. Commoning bedeutet aber nicht zwangsläufig eine gänzliche Aufweichung von Rollen und Verantwortlichkeiten. Künstler:innen_Kurator:innen können weiterhin Situationen initiieren oder gastgeben oder selbst eingeladen werden und teilgeben; andere Menschen und die mehr-als-menschliche Welt können als Zuschauende, Zeug:innen, Rezipient:innen oder Co-Kreierende einbezogen werden. In gemeinsamen Annäherungen kann verlernt, theoretisiert, praktiziert, dokumentiert, losgelassen, aufgebaut und eingerissen werden; manches, wie übergeordnete rechtliche Fragen rund um Autor:innenschaft und deren Vergütung, ist nur in gemeinsamen Aushandlungen und über die Zeit veränderlich. Was also zeichnet Commoning in Hinblick auf Fragen der Rollenverteilung aus? – Es ist der bewusste und explizit gemachte Umgang mit den verschiedenen Rollen und mit den

Machtverhältnissen, die in sie eingeschrieben sind. Wir möchten dazu ermutigen, mit verschiedenen konsensualen Praktiken zu experimentieren. Ein Ansatzpunkt kann beispielsweise sein, das Publikum transparent über Absichten, Hierarchien und die Inwertsetzung der eigenen Arbeit zu informieren. Ein vollumfängliches Gemeinschaffen indes bedeutet unter anderem, dass alle am Prozess Beteiligten sowohl das Produktionsrisiko als auch den Produktionserfolg gemeinsam tragen, also auch rechtlich und materiell in Verantwortung gehen.

Commoning stärkt den erweiterten Kunstbegriff, insofern es den Kreis der Kunstakteur:innen vervielfältigt – konsequent zu Ende gedacht, stellt dies den Status des künstlerischen_kuratorischen Subjekts zur Disposition. Zudem erkennt ein solches Praxis- und Beziehungsverständnis an, dass Künstler:innen_Kurator:innen eingebunden sind in individuell-kollektive Zusammenhänge. Diese Perspektive erzwingt geradezu ein anderes Vokabular: So werden Künstler:innen_Kurator:innen mitunter *practitioners* oder schlicht *beings* genannt, denn die Bezeichnung Künstler:in oder Kurator:in birgt das »Risiko, auf diese Rolle festgelegt zu werden« (Swinnen & Bauwens 2018: 188). Der Autor und Kurator Stephen Wright (2013) schlägt zudem vor, statt auf den in der Kunst gängigen Begriff *spectatorship* (Zuschauer:innenschaft) auf den Begriff *usership* (Nutzer:innenschaft) zu setzen. Welches Wortfeld auch immer gewählt und betreten wird: Eine Sprache, die Kunst durch Commoning auszudrücken vermag, erzeugt eine Involviertheit und stärkt die Handlungsmacht aller Beteiligten.

Naturverbundenheit vertiefen

Wie wird der Naturbezug erlebt?

Commoners agieren so, dass sie lebensdienlich handeln und sich als pflegnutzender Teil der Natur erfahren können. Damit überwinden sie die Wahrnehmung, das Menschsein sei getrennt von der Natur. Die Bezogenheit auf natürliche Rhythmen, wie etwa die Jahreszeiten, kann dabei helfen.

Was bedeutet es, bezüglich der eigenen Verwobenheit mit der Welt die Beziehung zum Nicht-Menschlichen zu adressieren? Eine mögliche Antwort darauf liefert die in Großbritannien 2021 und 2022 tourende Ausstellung *We are Commoners* des *Craftspace.* Sie will »Akte des Commoning inspirieren und die Beteiligten einladen ›commoners‹ [zu] werden oder sich als solche [zu] erkennen« (Craftspace 2021: o. S.). Im *Craftspace* wird hier Laub bestickt, da werden Pflanzen zu Garn verarbeitet und dort werden die Beziehungen zum Material sowie zu anderen (unsichtbaren) Partner:innen, die zur je eigenen Menge gehören, reflektiert. Die Arbeiten verstehen sich als Akte der »Fürsorge«, »Reparatur« und »Heilung« (vgl. ebd.). Oft sind sie für verschiedenste örtliche und zeitliche Kontexte sensibel. Die »Experimentalikone und Kreativkraftkünstlerin« (Wachsmuth 2015: o. S.) Dagie Brundert beispielsweise entwickelt ihre legendären Super-8-Filme mit Extrakten aus Pflanzen, Pilzen und Lebensmittelresten, die die Orte, an denen sie sich gerade befindet, und die Jahreszeiten, zu denen sie dort ist, hergeben. Ihr Wissen über das Entwickeln mithilfe der selbstgebrauten Bio-Entwickler – mit Namen wie *Mediterranol*, *Fungol*, *Beetrootol*, *Kompostol* oder *Tomatol* (YumYumSoups 2021) – gibt Brundert in Workshops weiter.

Materialien und andere nichtmenschliche Beteiligte werden also nicht als passive Erfüllungsgehilfen betrachtet oder übernutzt. Ganz im Gegenteil können künstlerische_kuratorische Praktiken lebensdienliche Prozesse unterstützen: zum Beispiel in Projekten der Bio- oder Mykoremediation, in der Organismen zur biologischen Entgiftung von Ökosystemen beitragen. Dies wirft Fragen zum Hierarchieverhältnis zwischen Künstler:in_Kurator:in und Medium auf. Die Künstlerin Long Tan, die mit Pilzen co-kreiert, betrachtet diese als »Partnerinnen« (Yineng 2022: o. S.). Noch lieber sähe sie es sogar, wenn sie selbst weiter zurücktreten könnte in ihrer Kunst, um »anderen, ob Pilzen oder Menschen« mehr Raum zu geben, sich auszudrücken (ebd.). Long schätzt ihre Partner:innen dafür, dass sie sich »der Vorhersehbarkeit und dem Mikromanagement entziehen, eine Eigenart, die sie mit ›Frustration wie Freude‹ angenommen« habe (ebd.). Auf sehr direkte Weise zeigen einige Vertreter:innen der Bio Art oder Science Art unsere Verbindung zum »Material« und damit die »Porösität zwischen unseren

Körpern und der Mitwelt« (Aima 2021: o. S.) auf. Ob Bakterien oder Pilze, Hormone oder Zellkulturen: Vielfach haben die »Materialien« eine gewisse Handlungsmacht; sie offenbart sich im Verhältnis zwischen »Material« und »Autor:in«, die nämlich nicht voneinander zu trennen sind. Die Binaritäten Kultur–Natur, Natur–Technik, Mensch–Tier, Systemwissenschaft–Amateurwissenschaft sowie Geschlecht werden dekonstruiert. Künstler:innen_Kurator:innen sind gefragt, einen sich anpassenden, symbiotischen und fürsorgenden Umgang mit dem Mehr-als-Menschlichen zu finden.

4.2 Intersektional aufstellen und in Bündnisse einweben

Eine grundlegende Verwobenheit anzuerkennen, bezieht sich nicht nur auf die am jeweiligen künstlerischen_kuratorischen Prozess Beteiligten. Commoning als isolierte Praxis nur im eigenen Feld anzugehen, wäre nicht zielführend. Es bestünde sowohl die Gefahr, unterschiedliche, eigentlich verbundene Themen und Anliegen gegeneinander auszuspielen, als auch das umfassende Potenzial von Commoning zu verkennen. Stattdessen ist es notwendig, spartenübergreifend intersektionale Perspektiven einzunehmen. Denn jedes Anliegen verweist auf verwandte Fragen und Angelegenheiten, auf weitere Communitys und Lösungsansätze und damit immer auch auf andere Bewegungen und Kämpfe. Ohnehin sind, mit der Poetin und Aktivistin Audre Lorde gesprochen, monothematische Kämpfe gar nicht denkbar, schließlich leben wir auch keine monothematischen Leben (Lorde 1982, zitiert nach BlackPast 2012).

Wer sich alleine fühlt, verliert leicht den Mut, und wer alleine kämpft, kommt kaum gegen systemische Herausforderungen an. Jenen Akteur:innen, die isoliert sind oder sich isolieren, mangelt es häufig an Tat- und Transformationskraft. Die Vernetzung untereinander macht es möglich, sich gegenseitig zu unterstützen, miteinander zu schaffen – nicht zum Zwecke der besseren Verwert- oder Vermarktbarkeit der Kunst und schon gar nicht aus Gründen optimierter Konkurrenzfähigkeit, sondern um (Frei-)Räume und (rechtliche, materielle, kulturelle usw.) Infrastrukturen des Gemeinsamen aufzubauen und zu erhalten. Dies allein wird jedoch nicht reichen,

um die Bedingungen des Kunstschaffens grundlegend zu verändern. Kompliz:innenschaften[6] sind gefragt: innerhalb des Kunstfeldes und natürlich darüber hinaus, über verschiedene Rollen und Positionierungen in gesellschaftlichen Machtverhältnissen hinweg. Künstler:innen_Kurator:innen und Aktivist:innen des *Salons der Perspektiven* – einem »mobile[n] Ort des Denkens für neue Formen der Zusammenarbeit, der Solidarität und des Austauschs in Kunst und Wissenschaft« (Salon der Perspektiven o.J.a: o. S.) – haben sich im Rahmen des Projektes *Yallah KunstbetReiben!* mit Kompliz:innenschaften beschäftigt. Sie rufen dazu auf, nachzuforschen: »Wo müssen Differenzen ausgehandelt werden und wie können wir dies tun? [...] Welche Unterschiedlichkeiten gibt es, die als wichtige Ressource gebündelt werden könnten?« (Salon der Perspektiven o.J.b: o. S.). Die Migrationsforscherin und Bildungsarbeiterin Awista Gardi (2020) schlägt vor, derlei Wissen Community-übergreifend auszutauschen, zu bündeln und gemeinsam zu erarbeiten, um so intersektional wirksame Handlungsstrategien entwickeln zu können. Statt privilegiensichernde Seilschaften aufzubauen, sollten strategische, transformatorische Zusammenschlüsse im Sinne des Gemeinwohls – jenseits von persönlichen Vorlieben und Vorteilen – aufgebaut und verstetigt werden. Insbesondere wenn sie sich intersektional aufstellt, ist künstlerische_kuratorische Praxis in der Lage, Impulse zu geben und zu unterstützen; so kann sie sich selbst, glokale Teilbereiche und letzten Endes das große Ganze mit transformieren. Solidarität verläuft dann in beide Richtungen: von der Kunst in andere Bereiche, von anderen in die Kunst.

6 Der Begriff der Kompliz:innenschaft kommt aus der Antirassismusarbeit. Ein:e Kompliz:in *(accomplice)* ist ein:e langfristig aktive:r *partner in crime* gegen strukturelle Ungleichheit, die unter der Führung Marginalisierter für Systemveränderung und Gerechtigkeit kämpft. Ein:e Verbündete:r *(ally)* setzt sich in Räumen Privilegierter für die Sicherheit und Würde einer unterdrückten Person oder Gruppe ein (Clemens 2017: o. S.).

Augenhöhe in & durch Organisationsstrukturen ermöglichen

Was befördern und verhindern interne Organisationsstrukturen?

Menschen haben völlig verschiedene Voraussetzungen, Commons aktiv mitzuorganisieren. Benachteiligungen sind sichtbar oder bleiben verborgen. Augenhöhe ist somit nicht nur eine Frage des achtsamen Umgangs. Wer sich dessen gewahr wird, gestaltet Strukturen und Abläufe hierarchiearm sowie diskriminierungssensibel. Zudem werden Räume geöffnet, die gute Artikulationsmöglichkeiten für Benachteiligte bieten.

Mit dem 2018 initiierten Projekt *Arts of the Working Class* bringen die Herausgeber:innen an zahlreichen internationalen Standorten eine mehrsprachige Straßenzeitung mit Inhalten aus dem Feld der Kunst und angrenzenden Sparten heraus, die von jedermensch verkauft werden kann. Im Vordergrund des Projektes steht das Anliegen, ein Produkt zu schaffen, das Menschen langfristig ein Einkommen ermöglicht. Die Zeitungen werden kostenlos an Abholpunkten ausgegeben: in Safe Spaces für Drogengebrauch, in sozialen Einrichtungen, an Kunstorten und im Projektbüro. Es entstehen langfristige Beziehungen, und Schwellen werden abgebaut. Zugleich werden finanzielle Einkommen und Sicherheiten geschaffen, der Erlös verbleibt komplett bei den Verkäufer:innen. Noch ist die Zeitung hauptsächlich anzeigenfinanziert, was sich in Zukunft jedoch diversifizieren soll.

Auch die Künstlerin und Pädagogin Adelita Husni-Bey arbeitet für mehr soziale Gerechtigkeit. Sie hat sich mit der Bewegung gegen Gentrifizierung in den Niederlanden zusammengetan und einen kollektiven Schreibprozess initiiert; an dessen Ende soll ein europaweit bindender Gesetzesentwurf stehen, der den Gebrauchswert von Wohnraum gegenüber Wohnraum als Mittel der Finanzspekulationen herausstellt (Dutch Art Institute o.J.). Dafür hat sie

in öffentlichen Redaktionssitzungen *(public drafting meetings)* ein Komitee versammelt, das aus »Jurist:innen, Hausbesetzer:innen, Sans-Papiers, Aktivist:innen und Mitgliedern der Öffentlichkeit« (Vishmidt 2015: o. S.) besteht.

Neben Initiativen und Einzelpersonen machen sich auch Museen und andere Institutionen auf den Weg, stoßen Öffnungsprozesse an, bilden sich weiter, sprechen Einladungen an Gruppen aus, die sie bislang nicht einbezogen haben. Es sind delikate, komplexe Vorgänge, die schmerzhaft und langwierig sein können. Gerade in dieser Wandlung sind Bündnisse und Kompliz:innenschaften unerlässlich. Beispielsweise ist das *Schwule Museum* keineswegs frei von hegemonialen Praktiken, die bestimmte Gruppen unsichtbar machen (im nächsten Abschnitt Näheres zu seiner Geschichte). Seit einigen Jahren, insbesondere seit der queer-feministischen Intervention *Jahr der Frau_en* in 2018, beschäftigen sich die dort Aktiven intensiv damit, ein offener Raum für Austausch, Auseinandersetzung und Vernetzung zu werden, um gemeinsame Sichtbarkeit und Handlungsmacht für alle Mitglieder der LGBTQIA+-Community zu erwirken (Bosold & Hofmann 2021b). Die Geschichtsschreibung über die queere Bewegung wurde zunächst meist von weißen schwulen cis Männern vorgenommen. Die Geschichte(n) von Lesben, bi, inter*, trans*, nicht-binären und agender Personen wurde(n) darin oft bloß nebenbei erwähnt, verzerrt oder gar vergessen. Dies gilt besonders für mehrfachdiskriminierte Community-Mitglieder, zum Beispiel für BIPoC, Juden*Jüdinnen, Arbeiter*innen und Arme, Sinti*zze und Rom*nja, Muslim*innen, Geflüchtete, Migrant*innen und für Menschen mit Behinderung. In diesen Prozessen erweist es sich als unerlässlich, die Bündnisse breit aufzustellen. Zum Beispiel genügt es nicht, die Geschichtsschreibung um die der Frauen zu ergänzen, dabei aber nur *weiße* oder cis oder endogeschlechtliche Frauen zu meinen; oder den Arbeiter:innenflügel in der (bürgerlichen Darstellung der) Frauen*bewegung zu vergessen; oder die Schwulenbewegung zu feiern, ohne die Vor- und Mitarbeit von Feministinnen und trans* Personen of Color zu erwähnen.

Einhegungen & Vereinnahmungen dazwischenfunken

Wie behaupten sich Commons in commons-feindlichen Kontexten?

Commoners machen sich verschiedene Einhegungs- und Vereinnahmungsformen immer wieder bewusst. Aus der Klarheit darüber entsteht konkreter und sichtbarer Widerstand. Kreativität ist gefragt, um beherrschende (Eigentums-)Strukturen zu unterlaufen und dem Reiz des Marktes Paroli zu bieten.

Spartenübergreifende Koalitionen sind genauso wichtig wie die Einbindung in verschiedene politische Diskurse und soziale Bewegungen. Die Debatten rund um Hegemonie, Macht, Eigentum, Reproduktion, Individualität, Subjektposition, Kultur-Natur-Verhältnisse, Intersektionalität, Undercommons und Brown Commons aus der Black Radical Tradition und dem Schwarzen und Lateinamerikanischen Feminismus, den Indigenous Studies, der postkolonialen Theorie, dem Marxismus, dem Anarchismus, der italienischen Autonomia, der Queer Theory, den Queer Politics u.a. sind wertvolle Grundlagen. Auch die Kämpfe von Arbeiter:innen, Bäuer:innen, Obdachlosen, von Migrant:innen, von Menschen auf der Flucht und mit Fluchterfahrung, von rassifizierten und entrechteten Gruppen, von behinderten Menschen und anderweitig Marginalisierten müssen – insbesondere von Menschen mit mehr Privilegien und Zugängen – als die eigenen Kämpfe angesehen, verhandelt und bearbeitet werden, wenn Transformation ernst gemeint sein soll; dasselbe gilt für die lokalen Kämpfe von Aktivist:innen um Wohnraum, Teilhabe, Antidiskriminierung, Klima- und Umweltschutz und Ressourcen. Wir plädieren für ein Commoning, das sich von Anfang an divers aufstellt und vulnerabilisierte Menschen zentriert, damit die Verbesonderung von Menschen und die Reproduktion von Gewalt in Commoning-Räumen keinen Platz bekommt.

Idealerweise unterstützen künstlerische_kuratorische Commons-Vereinigungen in Kompliz:innenschaften soziale Bewegun-

gen (und andersherum) und bringen sie mit bestehenden ressourcenstarken Infrastrukturen zusammen. Künstlerische_kuratorische Commons-Vereinigungen können sich natürlich auch gegenseitig unterstützen, zum Beispiel in Netzwerken. Nicht zuletzt, und dabei die Vision einer zukünftigen Commons-Gesellschaft vor Augen, können sich künstlerische_kuratorische Commons-Vereinigungen auch mit Commons-Vereinigungen außerhalb der Kunst zusammentun. Auf diese Weise kann Kunst durch Commoning auf sicheren Beziehungsnetzen gedeihen.

4.3 Marktliche und staatliche Abhängigkeiten verringern

Seit Elinor Ostrom (1990) gilt *Jenseits von Markt und Staat* als einer der zentralen Slogans der Commons-Theorie. Er wird zunehmend nicht nur deskriptiv, sondern auch politisch verwendet. Eine absolute Unabhängigkeit von Markt und Staat gibt es allerdings weder in der Kunst noch anderswo. Das Besondere von Commoning ist jedoch, dass es in seiner Tiefenstruktur, in den inhärenten Handlungsmustern nicht abhängig ist von Markt und Staat, wie wir sie heute kennen. Commons gelten als Lebensform, die strukturell von Markt und Staat unabhängig ist und aus sich selbst heraus existieren kann. »Sie beruht auf anderen Handlungsmustern als den heute dominierenden« (Euler et al. 2019: 39). In diesem Sinne transportiert der Ausdruck ›Jenseits von Markt und Staat‹ letztlich auch, dass die Funktionen der gesellschaftlichen Vermittlung und Koordination, die Markt und Staat heute ausfüllen, perspektivisch anderweitig erbracht werden können. Wie genau dies aussehen könnte, ist eine der bedeutendsten Fragen gegenwärtiger Commons-Forschung. Angewandt auf das Feld der Kunst, geht es also darum, die künstlerische_kuratorische Praxis einerseits der Kontrolle von Markt und Staat zu entziehen und sie andererseits zu nutzen, um den Einhegungen und Vereinnahmungen (in der Kunst und darüber hinaus) dazwischenzufunken. Bei diesem Anliegen treffen der politische Aktivismus, der sich herrschenden Strukturen entgegenstellt, und Akteur:innen, die sich dem Aufbau commonsgemäßer Alternativen widmen, zusammen.

Ohne Zwänge beitragen

Wie kommen die nötigen Beiträge materieller und immaterieller Art zusammen?

Beiträge erfolgen freiwillig – zwischen Lust und Notwendigkeit – oder werden gemeinsam beschlossen. Sie sind keine Reaktion auf äußeren Druck oder Sanktionen. Dabei werden Leistungen nicht genau gegeneinander aufgerechnet. Es ist wichtig zu verinnerlichen, dass nicht alle Commoners zu jeder Zeit gleich viel beitragen können. Ihre unterschiedlichen Möglichkeiten transparent zu machen, hilft, empfundene Fairness im gegenseitigen Austausch herzustellen. Oft sind Beiträge unsichtbar.

Jenseits von Markt und Staat, das bedeutet nicht, dass Commons »vollkommen außerhalb und getrennt davon sind« (Euler et al. 2019: 39). Stattdessen können die Beziehungen zu marktlichen und staatlichen Akteur:innen so gestaltet werden, dass weniger Abhängigkeiten entstehen oder bestehen bleiben. Darauf hinzuwirken, dass diese Beziehungen stärker auf Augenhöhe stattfinden oder sich sogar am Commoning ausrichten, hieße dann, Zwischenlösungen und mehrgleisige Strategien zu akzeptieren. Eine staatliche Förderung oder institutionelle Einbettung mag mit bestimmten Zwängen und Vereinnahmungen einhergehen; dennoch kann sie durchaus Räume für Commoning, mit neuen Beziehungsweisen, Formen der Governance und Finanzierungsmodellen, ermöglichen. Derartige Engagements sind stets widersprüchlich und eine Abwägungssache. Sie können aber notwendig sein, um überhaupt die nächsten Schritte gehen zu können oder bereits Erreichtes zu sichern. Gleichzeitig wären Forderungen an staatliche Stellen zu richten, etwa die, Förderprogramme so auszurichten, dass sie mehr inhaltliche und methodologische Freiheiten und andere Freiräume bieten, sodass künstlerische_kuratorische Prozesse tatsächlich das ihnen Eigene hervorbringen und auch unbequeme oder wenig bekannte Perspektiven zeigen können.

Das *Schwule Museum* (SMU) kann als Beispiel für eine ermächtigende Haltung staatlichen Stellen gegenüber dienen. Der Ausruf des Vorstandsmitglieds Birgit Bosold, das *Schwule Museum* sei »eben gerade kein Nationalmuseum der deutschen Schwulenbewegung, sondern ein schwules Museum!« (Bosold & Hofmann 2021a: 7), bringt dessen Selbstverständnis auf den Punkt, sich Deutungshoheiten und Gestaltungsmittel nicht nehmen zu lassen. Das Museum wurde 1985 inmitten der AIDS-Krise als »subkulturelles Anti-Museum« (ebd.: 5) von einer Gruppe schwuler Aktivisten gegründet. Es trat an, klassische geschichtspolitische Institutionen samt ihrer systematischen Ausschlüsse homosexueller Geschichte(n) und Kultur(en) aus Sammlungs- und Ausstellungspraktiken herauszufordern: »[N]icht kanonisierte, ›wilde‹ Wissensbestände [gehören] zur DNA des SMU« (ebd.: 5). Für dieses Projekt »eines schwulen Gedächtnisses« den »Titel ›Museum‹ [...] zu reklamieren und damit ›historical citizenship‹ für eine Gruppe zu beanspruchen, die ein paar Jahre davor noch kriminalisiert worden war, war in diesem gesellschaftlichen Klima eine rotzfreche Ansage« (ebd.: 7). Der Verein, der das *Schwule Museum* trägt, geht für die Verstetigung und Verbreitung seiner Aktivitäten seit 2011 Zwischenlösungen ein. Neben der Finanzierung durch Erbschaften sowie Zeit- und Geldspenden aus der Community finanziert es sich seitdem zur Hälfte durch staatliche Förderungen. Diese werden nicht bloß deshalb akzeptiert, weil es anders nicht ginge. Vielmehr werden sie (auf Basis interner gemeinschaftlicher Aushandlungsprozesse) als politische Forderung an den Staat formuliert; eine selbstbewusste Adressierung des Staates, seiner Aufgabe nachzukommen, die gemeinsamen Ressourcen allen Teilen der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen, insbesondere auch jenen, die systematisch ausgeschlossen wurden und werden. Dieses Selbstbewusstsein hat sich aus der langen, spartenübergreifenden aktivistischen Arbeit herausgeschält, und entsprechende Forderungen sind auch nur in einem bestimmten politischen Umfeld und Kräfteverhältnis möglich. Beharrlichkeit und die Verwebungen verschiedener aktivistischer Kämpfe sind mitunter notwendig, um mit Staat und Markt in eine Art Kooperation auf Augenhöhe treten zu können, anstatt in einer bloßen Bittsteller:innenposition zu verharren.

Einige private, staatliche oder Nichtregierungsorganisationen sind voraussetzungsfreier und die Autonomie der Künstler:innen_Kurator:innen wahrender als andere. Sie können durchaus genutzt werden, ohne sich von ihnen abhängig zu machen. Das *Springboard for the Arts* (2021) bietet Künstler:innen_Kurator:innen und ihren Communitys Infrastrukturen, Ökosysteme und konkrete Angebote, zum Beispiel Hilfe bei der Gesundheitsversorgung oder bei rechtlichen Fragen. Der *bbk berlin*, ein Berufsverband bildender Künstler:innen, der sich als unabhängiger Verein für die kulturpolitischen Interessen von Künstler:innen einsetzt, fördert Strukturen und stellt Produktionsmittel wie Werkstätten und Ateliers bereit (bbk berlin o.J.). Residenzprogramme, die commonsgemäßer und fürsorgezentrierter als bisher aufgestellt sind, können zumindest für eine gewisse Periode Raum für Inspiration und Netzwerkbildung bieten sowie Zeit, um mit weniger Ablenkung in kreative Prozesse einzutauchen. Dadurch wird es eher möglich, »Dinge zu hacken, die uns als selbstverständlich gelten [und] Alternativen [zu] schaffen, die zu systemischen Transformationen führen, ohne dass Würde, Verletzbarkeit, Identität oder Image verloren gehen« (Swinnen & Bauwens 2018: 188). Hierin zeigt sich die Wichtigkeit unabhängiger und unterstützender Infrastrukturen, die wiederum mehr und stärkere Infrastrukturen ermöglichen.

Commons & Kommerz auseinanderhalten

Wie ist dem Kommerzialisierungsdruck zu begegnen?

In Commons ist ein kluger Umgang mit Geld unabdingbar, um den Zusammenhalt und die intrinsische Motivation zu schützen. So werden eigene Ziele über externe — etwa Projektförderkriterien — gestellt. Wichtig ist, dem Verwertungsdruck, der Preiskonkurrenz und der strikten Gegenseitigkeit zu widerstehen. Interne Geldflüsse werden davon entkoppelt, wer, wie welche Einnahmen erzeugt.

Künstlerische_kuratorische Praxis kann auch von anderen Seiten gefördert werden. So ist es mancherorts durchaus wünschenswert, wenn finanzstarke Akteur:innen innerhalb und außerhalb der Kunst zu Kompliz:innen werden, indem sie Commoning-Prozesse querfinanzieren sowie organisatorisch und politisch unterstützen. Hier besteht natürlich immer die Gefahr, dass – bewusst oder unbewusst – auf die eine oder andere Art Kontrolle ausgeübt wird, und sei es bloß durch die Auswahl der unterstützten Projekte. Es ist also wichtig, dies kritisch im Blick zu behalten und wenn nötig gegenzusteuern. Eine Möglichkeit des Umgangs könnte sein, divers besetzte Beiräte mit Entscheidungsbefugnis zu installieren, die die Gelder fairer und commonsgemäßer verteilen.

Dass es auch möglich ist, sich aus marktlichen und staatlichen Abhängigkeiten zu lösen, zeigen neben dem bereits erwähnten Kunst- und Kulturraum *l'asilo* zahlreiche Beispiele aus anderen gesellschaftlichen Feldern. Das *Mietshäuser Syndikat* etwa entzieht dem Immobilienmarkt Häuser, die es durch eine geschickte rechtliche Konstruktion wiederum vor der Reprivatisierung schützt. Dadurch werden das Wohnen und Zusammenleben politisch engagierter Gruppen ermöglicht und Freiräume für Commoning eröffnet. Die *Open Source Ecology* entwickelt Landmaschinen, die Bewohner:innen eines Dorfes benötigen, um sich eigenständig und nachhaltig mit Lebensmitteln zu versorgen. Die Baupläne sind frei verfügbar (*open source*), und die Maschinen sind so gestaltet, dass sie – im Kontrast zu Maschinen, die für den Markt, also profitorientiert, entwickelt werden – möglichst modular, reparierbar, schadstoffreduziert und ressourcenschonend sind (in Frankreich gibt es mit *l'atelier paysan* ein ähnliches Projekt). Dies erlaubt auch Commons-Vereinigungen, lokal autonomer zu agieren. Dass dergleichen auch auf wesentlich größerer Ebene möglich ist, zeigen unter anderem Erfahrungen in Lateinamerika. So versorgen die Menschen des Kooperativenverbunds *Cecosesola* in Venezuela weitgehend selbstorganisiert und hierarchiefrei Hunderttausende mit Lebensmitteln und Gesundheitsdienstleistungen (Wolter et al. 2012). Insbesondere in Zeiten von Staats- und Marktversagen zeigt sich die Wichtigkeit unabhängiger Infrastrukturen für das Leben vieler Menschen. Ein noch größerer commonsähnlicher Zusammenhang findet sich im Süden Mexikos. Dort haben sich die Zapatistas eine be-

trächtliche Teilautonomie auf regionaler Ebene erkämpft und bewahren diese auch gegen immer wiederkehrende Angriffe. Die indigen geprägte und international gut vernetzte soziale Bewegung hat eine »neue Art des Zusammenlebens und der politischen Koordination« (Esteva 2014: i158) entwickelt und organisiert seit 1994 bedeutende Teile des öffentlichen Lebens, darunter die Bildung, die Lebensmittelversorgung und die Gesundheit, weitgehend commonsgemäß.

4.4 Absichernde rechtliche Basis für Co-Kreationen schaffen

Für Commons und Commoning ist nicht nur ein hohes Maß an Unabhängigkeit von marktlichen und staatlichen Zwängen wichtig, sondern auch eine ausreichende rechtliche Absicherung. Die derzeit vielerorts geltenden liberal-kapitalistischen Rechtssysteme sind allerdings sowohl in ihrer Grundkonzeption als auch in der konkreten rechtlichen Ausgestaltung für Praktiken des Commoning eher hinderlich. Gängiges Recht ist auf ganz grundlegenden Ebenen commoning-feindlich aufgebaut, was sich im Konkreten deutlich zeigt. So ist das freie Teilen mitunter nicht erwünscht, wird erschwert oder gar verboten. Die Liste der Beispiele dafür ist lang; erwähnt sei etwa die Berner Übereinkunft von 1886, mit der international automatisch Urheberrechte vergeben werden, oder das Verbot, photovoltaisch erzeugte Energie über Grundstücksgrenzen hinweg weiterzugeben. Aber durch Kreativität in rechtlichen Belangen sind viele Dinge dennoch möglich, wie das Beispiel *Copyleft* zeigt: Dabei werden bestehende Copyright-Regelungen auf eine Art genutzt, die eine freie Weitergabe ermöglicht. Die Methode, innerhalb des bestehenden Rechtsrahmens »das Recht zu nutzen, um das Recht zu unterlaufen«, wie die Autorin und Kritikerin Marina Vishmidt (2015: o. S.) sagt, wird in Commons-Kontexten und darüber hinaus »juristisches Hacken« genannt.[7] Kreativität

7 »Juristisches Hacken« bezeichnet kreative rechtliche Lösungen, die in der Regel von der Zerlegung des Gegenstands in seine Einzelbestandteile ausgehen und die Elemente anschließend neu kombinieren (Bollier & Helfrich 2019: 241ff.).

allein reicht jedoch nicht aus. So beschreibt Elinor Ostrom (1990), dass es für Commons-Vereinigungen schwer ist, dauerhaft zu bestehen, wenn das Recht der Commoners, sich eigene Regeln zu geben, von den relevanten Autoritäten wie dem Staat nicht zumindest in Grundzügen anerkannt wird. In vielen Fällen werden Commons-Vereinigungen zumindest geduldet. Wo dies nicht der Fall ist, erweist es sich jedoch als schwer, Commoning aufrechtzuerhalten, etwa wenn übermäßige bürokratische Anforderungen oder Abwehrkämpfe an der Tagesordnung sind (vgl. bspw. Euler 2020).

Im Kunst- und Kulturbereich finden sich vielfältige Beispiele dafür, dass Recht sowohl kreativ nutzbar als auch veränderbar ist. Die Commoners des *l'asilo* in Neapel und des *Teatro Valle* in Rom haben durch unermüdliche Verhandlungen mit städtischen Behörden nicht nur ihre eigenen Commoning-Praktiken legalisiert, sondern auch die kommunale Politik für solche Projekte sensibilisiert (Ciancio 2018, De Tullio 2018). Ausgehend vom *Teatro Valle* wurde mit der *Costituente dei beni comuni* (verfassungsgebenden Versammlung für die Commons) sogar ein landesweiter Rechtsrahmen für Commons-Projekte ersonnen (Ciancio 2018). Das Ziel war dabei nie, »den Schutz des Gesetzes zu suchen, sondern die Rechtsprechung zu ›hacken‹, d.h. die disruptive Energie des Prozesses zu nutzen, um die Regeln zu zerlegen und die Institutionen zu verändern« (De Tullio 2018: 301). Die Beteiligten konnten das uralte rechtliche Instrument der *usi civici* breit auslegen, somit das kollektive Recht an Land und Weiden auf den städtischen Raum übertragen und zudem ein inklusives, heterogenes und wandlungsfähiges Verständnis der entsprechenden Nutzer:innengruppen verankern (ebd.). Ihre auf öffentlichen Veranstaltungen gemeinsam konzipierte Deklaration zur urbanen zivilen und kollektiven Nutzung *(Dichiarazione di uso civico e collettivo urbano)* wurde 2015 von der Stadtverwaltung in Neapel formal anerkannt (ebd.).

Beziehungshaftigkeit des Habens verankern

Wie sind die Eigentumsverhältnisse geregelt? Wer ist zur Nutzung befugt?

Eigentumsrechte dürfen unsere Beziehungen zu Anderen, zur Natur oder künftigen Generationen nicht beeinträchtigen. Etwas tatsächlich zu gebrauchen und zu pflegen, ist wichtiger, als es ausschließlich für sich zu haben. Dies steht der Idee absoluter Verfügung entgegen und verhindert Machtmissbrauch durch Eigentum. Rechtsformen beziehungshaften Habens werden oft von unten entwickelt und kontrolliert, erlauben vielfältige Nutzungen und heben den vermeintlichen Gegensatz von Individual- oder Kollektiveigentum auf.

Liberal-kapitalistische Rechtssysteme gehen konzeptionell von der Idee des isolierten Ichs aus. Beispielsweise wird Eigentum vornehmlich als absolute Verfügungsgewalt einzelner Rechtssubjekte verstanden, was dazu führt, dass Menschen letztlich in Nichthabende und Habende unterteilt werden. Dabei gibt es andere Formen des Habens und Besitzens, die in Commons- und anderen Kontexten selbstverständlich gelebt werden. In Wohngemeinschaften ist klar, dass bestimmte Dinge gemeinsam genutzt werden, in Leihläden können Dinge gegen freiwillige Spende ausgeliehen und in Freeshops Dinge auch ohne Gegenleistung an sich genommen werden.

Da »alles, was als ›Eigentum‹ bezeichnet wird, an zahllosen Beziehungen beteiligt« ist, sprechen Helfrich und Bollier (2019: 228) von der »Beziehungshaftigkeit des Habens«. Für die Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis ist es daher wichtig, rechtliche Rahmen zu schaffen, welche die Vielfalt der Beziehungen, die vom Eigentum berührt werden, reflektieren und respektieren, »ohne die Rechte und Möglichkeiten des Einzelnen auf Autonomie aufzugeben« (ebd.); denn das bestehende »Recht würdigt nicht, dass alle Inhalte von gegenwärtigen sozialen Gruppen und vergangenen Kulturen beeinflusst sind« (ebd.: 70). Es geht

beim Commoning also auch darum, die Beziehungshaftigkeit des Habens und die Autonomie-in-Bezogenheit anzuerkennen. In ähnlicher Weise wird dies in der feministischen Rechtstheorie (vgl. bspw. Baer & Sacksofsky 2018) diskutiert. Dies juristisch zu verankern, bedeutet unter anderem, Nutzungsregeln systematisch so zu gestalten, dass unsere Beziehungen zu uns selbst, zueinander, zur dinglichen und mehr-als-menschlichen Welt sowie zu anderen Generationen lebensdienlich sind und den jeweiligen Bedürfnissen gerecht werden. Auch die Transformation des derzeitigen Rechts in seiner Grundbeschaffenheit kann das Ziel strategischer Überlegungen sein (Vishmidt 2015). So fasst der Rechtswissenschaftler Ugo Mattei die Commons als Möglichkeit auf, die Allianz zwischen Privateigentum und gegenwärtiger Staatlichkeit herauszufordern (Mattei, zitiert nach Vishmidt 2015: o. S.). Indem es Menschen zu unmittelbarem Handeln ermächtige, könne Commoning zum Vehikel werden, um soziale Gerechtigkeit stärker in den Mittelpunkt juristischer Diskurse zu rücken (ebd.).

Dass nicht immer alles formell festgeschrieben werden muss, zeigt das Unternehmen *Premium Cola,* in dem Entscheidungen partizipationsorientiert getroffen werden und das gänzlich ohne schriftliche Verträge auskommt: Sowohl Arbeitsbeziehungen als auch Beziehungen zu anderen Unternehmen (inklusive Liefervereinbarungen) funktionieren auf Vertrauensbasis. Nach Helfrich und Bollier (2019: 86) kann es sich auch lohnen, informelle Formen des Rechts wieder aufleben zu lassen: etwa das »vernakuläre Recht«, das auf Vertrauen und gemeinsam ausgehandelten, lokal verankerten »Gepflogenheiten« beruht. Die Rechtswissenschaftlerin Merima Bruncevic (2018: 194) argumentiert, dass Versuche, vertragsbasierte Lösungen zu entwickeln, stets die Gefahr mit sich brächten, dass die »revolutionären nomadischen Formen des Besitzens«, die sich in informellen, vertrauensbasierten Rechtsmodellen der Commons wiederfinden, eingehegt würden. Den Grund dafür liefern Helfrich und Bollier (2019), indem sie darauf aufmerksam machen, dass vertragsbasierte Lösungen – wie die der Creative Commons – die Existenz klar voneinander getrennter Individuen voraussetzen und diese damit reproduzieren. Gerade wegen der Gefahr der Einhegungen spricht Bruncevic (2018: 199) davon, dass

»eine rechtliche Plattform für die Commons gebraucht wird«. Diese aber, so schlägt sie vor, solle sich an einer von Deleuze und Guattari inspirierten »rhizomatischen Rechtsprechung« orientieren, die das nomadische, im Werden Befindliche der Commons aufzunehmen vermag (ebd.: 205).

Damit Künstler:innen_Kurator:innen nicht zu Rechtsexpert:innen werden müssen, können sie sich mit solchen zusammentun. Schließlich gibt es – so unsere Erfahrung – auch im Bereich des Rechts commonsaffine Menschen. Die Besetzer:innen des *Teatro Valle* arbeiteten mit dem Juristen Stefano Rodotà und der italienischen Vereinigung *workers of immaterial labour* zusammen (Ciancio 2018). In den USA weist die bereits vorgestellte Plattform *Springboard for the Arts* eine Schnittstelle zu den *Volunteer Lawyers for the Arts* auf. Diese widmet sich in regionalen Clustern *pro bono* oder gegen wenig Geld speziellen Rechtsfragen in allen Kunstdisziplinen (Springboard for the Arts o.J.).

In der Kunst ist insbesondere die Idee der Autor:innenschaft von großer Bedeutung. Anstelle eines individualistischen Verständnisses kann eines gestärkt werden, das die Menge, also das Gefüge aller Akteur:innen, sichtbar macht. Damit wird der Gedanke akzeptiert, dass Identität »nicht individuell besessen, sondern gemeinsam mit anderen angeeignet und entwickelt wird« (Davies 1999, zitiert nach Klapeer & Schönpflug 2015: 173). So wie der »Mythos« (ebd.) des individuellen Privateigentums an der Vorstellung eines isolierten Individuums hängt, hängt das Ich-in-Bezogenheit mit (alt-)neuen Weisen des Besitzens und Habens zusammen. Die heutigen Urheber- und Nutzungsrechte existieren laut Niederberger (2021) nur, weil sie fundamental auf die entsprechenden Märkte ausgelegt und ausgerichtet sind. Das Recht ist in der Folge immer wieder Einfallstor für Einhegungen, wie der aktuelle Hype um NFTs (*non fungible tokens;* Eigentumstitel für das Original frei kopierbarer Dateien) auf dem digitalen Kunstmarkt eindrücklich zeigt (Ecker 2022). Daher wird nach kreativen Wegen gesucht, um das Recht in den Dienst commonsgemäßer künstlerischer_kuratorischer Praxis zu stellen. So hat die Free/Libre Open Source Software-Bewegung eine Kultur des gemeinsamen Entwickelns, Teilens, Testens und Verbesserns kultiviert, die bis heute ungebrochen

ist. Von freien Onlinebibliotheken über Federated Wikis bis hin zu frei verfügbarer und von der Community modifizierbarer Software finden sich zahlreiche Beispiele commonsbasierter Peer-to-Peer-Produktion und -Nutzung. Dies gilt auch für die Digitale Kunst: Die Entwicklungen in den Bereichen der Medien- und Netzkunst, der Creative-Commons-Bewegung und der Popkultur mit Sampling, Remix oder Mashup können den tradierten »hochkulturellen« Kunstgenres den Weg zu einem commonsgemäßeren Umgang mit Autor:innenschaft und Werkverständnis weisen. All diese Ansätze können der eigenen künstlerischen_kuratorischen Praxis als Inspiration dienen.

Kreativ anpassen und erneuern

Wie entsteht Neues?

In Commons ist das Streben nach Neuem nicht wettbewerbsgetrieben, sondern verfolgt eigene Ziele. Bei beschränkten Mitteln ist Kreativität und Improvisation gefragt. Die Worte *jugaad* (Hindi) und *bricolage* (Frz.) beschreiben diese Praxis treffend: *Mit dem, was verfügbar ist, Probleme lösen oder Neues kreieren*.

Einen Schritt weiter geht das Kollektiv *Constant*. Es arbeitet seit 2020 an einer Alternative zur Copyleft-Klausel: dem CC4r *(collective condition for re-use)*. Im Gegensatz zu Copyleft, das hauptsächlich auf die Sicherung von Offenheit und Zugänglichkeit aus ist, soll Autor:innenschaft mit dem CC4r von Anfang an als kollektive kulturelle Arbeit anerkannt werden (Constant 2021). Darüber hinaus experimentieren Künstler:innen_Kurator:innen immer öfter mit kollektiver Autor:innenschaft, mit Pseudonymen und verschiedenen anderen veruneindeutigenden Methoden (vgl. Mader 2012, Iaconesi 2015). Dabei bedienen sie sich beispielsweise »einer fiktiven öffentlichen Identität, um Räume gemeinsamer Verantwortung und Sinnstiftung zu erzeugen« (Iaconesi 2015: 135). Der Philosoph und Digitalkünstler Salvatore Iaconesi berichtet von zahlreichen

Beispielen im Italien der 2000er Jahre (ebd.). So wurde mit *San Precario* die Figur eines Schutzheiligen erfunden, unter dessen Namen im Internet »eine Fundgrube für gemeinsam zusammengetragene Anleitungen [...], Praxistipps, Tutorien oder surreale Protestformen gegen das Klima der Unsicherheit und die Sparpolitik« (ebd.) geschaffen wurde. Daraus ging die Bewegung *Serpica Naro* hervor, die schließlich einen Werkzeugkasten für Open-Source-Mode im digitalen Zeitalter schuf und eine umfassende Schnittmustersammlung entwickelte. Im Kontext der Finanzkrise 2008 wurden unter dem fiktiven Namen *Anna Adamolo* künstlerische_kuratorische Interventionen durchgeführt. Inzwischen ist daraus »eine Sammlung künstlerischer Darbietungen und offener Kursinhalte zu mehreren Themen als Form künstlerischer Praxis« (ebd.) entstanden. Solche »Meta-Marken«, die »für jede:n zugänglich sind und von allen genutzt werden können« (Iaconesi 2015: 139), bergen allerdings die Gefahr, auf Märkten wieder als ›echte Marken‹ vereinnahmt zu werden.

Wenn sich die Lebensgrundlagen und Arbeitszusammenhänge auf marktfreie Kooperation ausrichten, lässt sich die Abhängigkeit von karriereoptimierten Lebensläufen und individualisierter Autor:innenschaft abbauen. Wenn Kapitalisierung und Verwertung nicht mehr die vorherrschenden Prämissen unseres Seins sind, kann die individuelle Autor:innenschaft losgelassen werden. Es können neue, kreative und vielfältigste Formen der Kanonisierung und Autor:innenschaft gefunden werden, die ihre Herkunftsgeschichte nicht verschleiern, sondern nachvollziehbar machen. Dies erlaubt Künstler:innen_Kurator:innen, in ihrem individuell-kollektiven Ausdruck gesehen und wertgeschätzt zu werden und Entstehendes in respektvollen Händen zu wissen. »Sich gegen die Wirklichkeit aufzulehnen, die Wirklichkeit zu gestalten«, funktioniert dann, mit Dockx und Gielen (2018: 66) gesprochen, auch »ohne sich selbst in den Vordergrund zu drängen, ohne überhaupt einen Anspruch auf Eigentum oder Ego zu erheben«. So könnten Prozesse angeschoben werden »in der Hoffnung, dass andere sich diese Prozesse aneignen, übernehmen und weiterführen« (ebd.). Künstlerische_kuratorische Praxis als Commoning kann sich in diesem Sinne in Bescheidenheit üben oder kollektive Autor:innenschaft beanspruchen; beides unter-

läuft das dominierende Verständnis von intellektuellem Eigentum (Halperin 2020), ohne jedoch notwendig zu enteignen.

In Experimenten mit kollektiver Autor:innenschaft geht es oft auch um (alt-)neue Weisen der gemeinsamen Wissensproduktion. In der älteren wie jüngeren Kunstgeschichte finden sich viele Ansätze gemeinsam lernender Communitys und co-kreativer Formen der Wissensbildung, die sich »Schulen«, »Sommerschulen«, »Universitäten« nennen. Ein prominentes Beispiel ist das *Black Mountain College* aus den 1930er bis 50er Jahren: Sich von der Autorität bestehender Bildungseinrichtungen befreiend, galt es dort, neue Zugänge zu Wissen zu erarbeiten und die strenge Aufteilung in Lehrende und Lernende zu verwischen (vgl. Richter & Kolb 2019). Ein aktuelles Beispiel ist die *Rural School of Economics*, initiiert vom Künstler:innenkollektiv *Myvillages*: Ihre Schule gleiche einem Netzwerk von ländlichen Gemeinden, Kultur- und Forschungsorganisationen, »selbstorganisiert, mehrsprachig und nomadisch« (Myvillages 2021: o. S.). Sie geschehe dort, wo auf dem Land das Wirtschaften stattfinde: »in kleinen Werkstätten, Küchen, auf den Feldern, in den Straßen und Dorfhallen« (ebd.). Kollektiv-translokale Wissensproduktion vollzieht sich, so könnte mensch sagen, auf dieselbe Weise, wie seit Jahrhunderten Saatgut getauscht wird: über den Zaun hinweg, von Garten zu Garten, Feld zu Feld, Mensch zu Mensch, Community zu Community. Lernen wird als Commoning begriffen, Wissen wird wechselseitig vermittelt.

Wer glaubt, solche Projekte seien vollständig hierarchie- oder ausschlussfrei (gewesen), erliegt sicherlich einer Illusion; auch in ihnen kommen Hierarchien und Ausschlüsse zum Tragen und es müssen damit verbundene Fragen der Wissensgenerierung und -vermittlung ausgehandelt werden. Künstlerische_kuratorische Praxis als Commoning öffnet jedoch Räume gemeinsamer Selbstbildung und bietet Handlungsorientierung: Gerade dort, wo repressive und einschränkende Bedingungen herrschen, entstehen in solchen Experimentierfeldern »neue Formen politischer Autonomie«, konstatiert das interdisziplinäre Kollektiv *Chto Delat* (Chto Delat & Angelotti o.J.: o. S.).

4.5 Materielle Grundsicherungen aufbauen

Commons-Vereinigungen existieren nicht in einem Vakuum, und auch hier reichen Luft und Liebe nicht zum Leben, geschweige denn zum künstlerischen_kuratorischen Tätigsein. Um wirklich kollektiv-autonom sein zu können, benötigt künstlerische_kuratorische Praxis auch materielle Absicherung. Da Kunst zu den elementaren Bestandteilen einer Gesellschaft gehört, sollte diese auch entsprechend gefördert und idealerweise grundgesichert werden. Erfolgen könnte dies, indem Infrastrukturen für Ausbildung, Produktion, Zwischenlagerung, Archivierung und Kunstbegegnung möglichst bedingungslos bereitgestellt werden oder für eine finanzielle Grundausstattung gesorgt wird. So könnten gute Bedingungen für die Selbstorganisation geschaffen werden. Als Orientierung können freiwillige Feuerwehren dienen, bei denen Menschen sich organisieren, um eine Staatsaufgabe zu erledigen, und dafür Fahrzeuge, Ausstattung, Fortbildungen, Räumlichkeiten und so weiter gestellt bekommen.[8] An diese Idee anknüpfend wollen wir betonen, dass es keineswegs darum gehen kann, staatliche Stellen aus ihrer Verantwortung zu entlassen und somit neoliberale Tendenzen zu verstärken. Von den »transversalen internen Zusammenhängen der Prekarisierung« ausgehend, sind mit Raunig (2013: o. S.) vielmehr »die ökonomischen Verflechtungen der Finanzierungsquellen [zu] diskutieren, weit über die simple Dichotomisierung von staatlichen oder privaten GeldgeberInnen hinaus«.

8 »Rund 97 Prozent aller Feuerwehrleute sind [in Deutschland] nicht in Berufsfeuerwehren organisiert, sondern in sogenannten Freiwilligen Feuerwehren. Fast eine Million Menschen – Lehrer, Landwirte, Ladenbesitzer, Handwerker, Kraftfahrer (meist Männer) – sind bereit anzupacken, wenn immer es notwendig ist. In ganz Deutschland gibt es nur 107 Berufsfeuerwehren – ausschließlich in mittelgroßen und großen Städten. […] Nun gehören Brandschutz und Brandbekämpfung grundsätzlich zu den Pflichtaufgaben des Staates. Insofern ist der Begriff ›freiwillig‹ etwas irreführend, denn so ganz freiwillig kommen Freiwillige Feuerwehren nicht zustande. Sie müssen organisiert werden. Gelingt das nicht, können die Kommunen einige Bürger verpflichten, sich der Feuerwehr anzuschließen« (Helfrich & Bollier 2019: 307).

Vor dem Hintergrund der gegenwärtig stark ungleichen Verteilung von Ressourcen gehört zum Aufbau materieller Absicherungen auch, sich für eine bessere Bezahlung einzusetzen. Tatsächlich gibt es einige Versuche, faire Löhne für Künstler:innen_Kurator:innen zu erstreiten oder zumindest Kunsteinrichtungen (auch aus dem Non-Profit-Bereich) zu einer Selbstverpflichtung zu veranlassen, gewisse Mindeststandards einzuhalten. Beispiele für entsprechende Initiativen sind *Working Artists and the Greater Economy*, kurz: W.A.G.E., im Bereich Ausstellungen und Performance und *art but fair* für die Darstellenden Künste und die Musik. Die Kulturwissenschaftlerin Mirl Redmann (o.J.: o. S.) schlägt vor, »Sitzungsgelder[] für diejenigen, die nicht angestellt sind (oder deren Jobs an Institutionen keine konzeptuelle Arbeit umfassen)« einzuführen sowie mit freien Mitarbeitenden Arbeitsverträge zu schließen, damit sie sozialversichert sind. Dies ermögliche die Teilhabe von Personen an Entscheidungen, die sonst gänzlich ohne sie getroffen würden oder für die sie ehrenamtlich Zeit und Energie einbringen müssten (ebd.). Einen interessanten Ansatz wählt die *Cultural Commons Collecting Society* (C3S) mit ihrem Versuch, eine Alternative zur GEMA aufzubauen. Mit den von der C3S vertretenen Verwertungsinteressen scheinen Commons-Ideen jedoch teilweise schwer vereinbar. Daran zeigt sich, mit welch widersprüchlichen Verhältnissen Versuche, für eine materielle und finanzielle Absicherung zu sorgen, gegenwärtig einhergehen.

Grundsätzlich kann Umverteilung sehr unterschiedliche Formen annehmen. Durch eine Pflichtabgabe von Kunst- und Publizistikunternehmen sowie aus Staatszuschüssen ermöglicht in Deutschland die *Künstlersozialkasse* (KSK) selbstständigen Künstler:innen[9] und Publizist:innen einen um die Hälfte reduzierten Kranken-, Pflege- und Rentenversicherungsbeitrag. Zusätzlich sind natürlich weitere Maßnahmen denkbar. So könnten etablier-

9 Offiziell stehen die Leistungen aus der KSK Kurator:innen nicht zu, da sie laut Rechtsprechung des Bundessozialgerichts (BSG, 03.08.2006 – B 3 KR 1/06 S) nicht ausreichend genug eigenschöpferisch tätig seien, sondern lediglich fremde Kunst ausstellten. Hier bedarf es eines differenzierteren Blicks auf kuratorische Tätigkeiten.

tere Kunstinstitutionen standardmäßig einen Teil ihres Budgets freiwillig weitergeben. Innerhalb einzelner Gruppen kann ein Umverteilungskonto eingerichtet werden, oder die Beteiligten können sogar gemeinsam wirtschaften. Ein interessantes Beispiel aus dem Feld der Kunst ist das Netzwerk *Omuz,* das sich als Vermittlungsinstanz zwischen denen, die brauchen, und denen, die haben, versteht. Menschen können einen Betrag einzahlen und damit andere unterstützen, die das Geld ohne daran geknüpfte Bedingungen ausgezahlt bekommen (Bağcıoğlu et al. 2021). Auf diese oder ähnliche Weise könnten zum Beispiel wohlhabende Künstler:innen_Kurator:innen (und andere Personen mit vielen Ressourcen) ihre Peers unterstützen, die am Markt nicht derart monetär erfolgreich sind – in Würdigung der Tatsache, dass der eigene Erfolg auch immer auf der Arbeit anderer (im eigenen Feld und darüber hinaus) beruht. Um Künstler:innen mit Bedarf nicht zu exponieren, sind auch anonyme Formen denkbar. In Berlin führte Ende der 1980er Jahre eine Prolo-Lesbengruppe – ein Zusammenschluss von Lesben, die hauptsächlich aus der Armuts- und Arbeiter:innenklasse stammten – ein Umverteilungskonto ein und betrieb es zwei Jahre; abgehoben wurde anonym (Roßhart & Witte 2019). Daneben sind Zeitbanken oder Alternativ- oder Komplementärwährungen wie die Culture Coins (vgl. Mathew & Carl 2013) zu nennen: Sie können Regionen oder Projekte stimulieren, dabei helfen, die in der Kunst- und Kulturarbeit massenweise bestehende schlecht- und unbezahlte Arbeit zu entlohnen sowie Ressourcen wie Räume und Materialien zusammenzulegen und gemeinsam zu nutzen. Auch Menschen mit erschwertem Zugang zum Arbeitsmarkt oder mit Bedürfnissen, die nicht häufig nachgefragt und folglich am Markt auch nicht befriedigt werden, finden in diesen Modellen Platz (Peltokoski et al. 2015: 188f.).

Eine weitere Möglichkeit, um künstlerische_kuratorische Praxis materiell ausreichend auszustatten, ist eine verbesserte Art der nicht rückzahlbaren Finanzierung aus öffentlicher Hand (ggf. auch auf Ebene der Europäischen Union, de Goyzueta et al. 2020). Staatliche Förderungen und Aufträge könnten und sollten viel mehr bei den tatsächlichen Bedürfnissen von Künstler:innen_Kurator:innen ansetzen. Das bedeutet zum Beispiel, bei den Budgets und der Zeitplanung auch Reproduktions-, Care- und Prozessarbeit einzu-

planen und zu ermöglichen – statt nur oder vor allem die messbaren Ergebnisse und deren Dokumentation zu honorieren. Wichtig dabei ist, dass die Förderinstitutionen Freiräume lassen und schaffen, die den künstlerischen_kuratorischen Prozessen angemessen sind, und dass sie vor allem die Zugangsbarrieren zu einer Förderung abbauen. Derzeit können nur Menschen mit ganz bestimmten Befähigungen, Ausbildungen und Ressourcen Anträge stellen, die Aussicht auf Erfolg haben. Infrastrukturelle Unterstützung dabei, Anträge zu schreiben und durch die Institutionen zu navigieren, bietet aktuell das Projekt *Producing Communities* des *Schwulen Museums.* Erfahrene Antragssteller:innen bieten bei der Konzeption und beim Schreiben von Anträgen Hilfe – die ihrerseits mit öffentlichen Geldern gefördert wird. Die Gruppen werden darüber hinaus im Projektmanagement begleitet; dabei muss das Projekt nicht zwangsläufig im eigenen Haus stattfinden.

Mitunter laufen Projekte mit transformatorischen Ansprüchen staatlichen und privatwirtschaftlichen Interessen zuwider. Das liegt in der Natur der Sache und verweist auf erwartbare Widerstände, die antragsbasierte Ansätze mit einzukalkulieren haben. Als Argumentationshilfe in Verhandlungen mit staatlichen Akteur:innen und Verwaltungen können Konzepte, etwa von Petrescu et al. (2021) dienen, die versuchen, den Wert von Commoning zu beziffern (was im Endeffekt natürlich nie ganz gelingen kann) und ihn zu den Alternativen ins Verhältnis zu setzen. Petrescu et al. (2021) haben für die unter anderem von ihnen betriebene Pariser Gemeinschaftsfarm *R-Urban* berechnet, dass die Commoning-Aktivitäten auch materiell wesentlich mehr Vorteile mit sich bringen als gemeinhin angenommen. Gemäß ihrer Berechnung *lohnt* sich das Projekt deutlich mehr als der Parkplatz, der anstelle der Farm geplant war. So strategisch sinnvoll derartige Argumentationen auch sein mögen, ist doch auch Vorsicht geboten: denn sie orientieren sich an inwertsetzenden Logiken, die Commoning doch eigentlich überwinden will.

Für langfristige staatliche Finanzierungen bietet sich das Konzept der Commons Public Partnerships (CPP) an, das, unter anderem unter Rückgriff auf das bereits genannte Beispiel der freiwilligen Feuerwehr, derzeit entwickelt wird (Helfrich & Bollier 2019: 73). Es grenzt sich ab von den Public Private Partnerships, die ins-

besondere in den Anfängen des Neoliberalismus am Ende des 20. Jahrhunderts Konjunktur hatten. Eine CPP ist eine problembezogene »Vereinbarung über die langfristige Zusammenarbeit zwischen Commoners und staatlichen Institutionen« (ebd.). Die staatliche Seite kann zum Beispiel juristische, finanzielle und organisatorisch-administrative Infrastrukturen bereitstellen. Von entscheidender Bedeutung ist, dass »die Prozess- und Gestaltungshoheit auf Seiten der Commoners liegt« (ebd.). Beispiele sind die *B-Side* oder das *Hansaforum* in Münster oder das bereits vorgestellte *l'asilo*, wo die Stadt laufende Kosten für Strom, Sicherheitsdienst und Instandhaltungsarbeiten trägt (Ciancio 2018: 291). Das Bestreben ist hier, mehr Commoning und mehr Souveränität und Sicherheit für die Commons-Seite der Vereinbarung möglich zu machen. Die Erfahrungen der *Alten VHS* in Bonn zeigen jedoch auch: Wenn sich in der Politik der Wind dreht, kann es schnell existenzbedrohend werden. Nichtsdestotrotz können mit CPPs Kooperationsmöglichkeiten aufgezeigt sowie »Möglichkeiten der öffentlichen Hand und Verwaltung für Commons nutzbar« (Helfrich & Bollier 2019: 196) gemacht und eingefordert werden.

Commonsgemäß finanzieren

Welche Formen der Finanzierung können Commoning unterstützen?

Es ist wichtig, vielfältige Formen der Finanzierung zu kombinieren und dabei darauf zu achten, dass sie Commons nicht untergraben oder in Abhängigkeiten führen. Optimal sind gemeinschaftsgetragene oder solidarische Finanzierungen, die selbst Ausdruck des Commoning sind.

Ein Weg der finanziellen Grundsicherung von Künstler:innen_Kurator:innen könnte auch das Konzept des *Bedingungslosen Grundeinkommens* (BGE) sein. Es erstaunt nicht, dass sich unterschiedlichste Akteur:innen aus dem Kunstbereich in einer Vielzahl von Initiativen aktiv und engagiert für die Idee einsetzen (vgl. Institute of Radical

Imagination 2021). Sollte das zur Verfügung gestellte Geld dauerhaft für ein gutes Leben für alle reichen, kann dieses Konzept durchaus sinnvoll sein. Es fußt allerdings auf der Abhängigkeit vom verwaltenden Staat und den entsprechenden Steuereinnahmen oder von privaten Geldquellen. Für die künstlerische_kuratorische Praxis besonders interessant ist die Idee eines »Kreativitäts- und Sorgeeinkommens« (Micciarelli & D'Andrea 2020, *Income of Creativity and Care*; vgl. auch de Goyzueta et al. 2020). Der Vorschlag sieht vor, es auf EU-Ebene zu finanzieren und lokal umzusetzen (Micciarelli & D'Andrea 2020). Richten soll es sich insbesondere an kognitiv arbeitende Menschen (z.B. Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsarbeitende), davon ausgehend, dass ihr Schaffen nicht (vollumfänglich) bepreist werden kann, da dabei immer auch ein universeller Wert für die Menschheit entstehe (ebd.). Das Einkommen sieht bezahlte Auszeiten vor, ähnlich den in der akademischen Welt üblichen Sabbaticals. In regelmäßigen Intervallen (die Rede ist von drei oder fünf Jahren) soll es die Möglichkeit geben, ein monatliches Einkommen zu beantragen. Nötig sein soll dafür lediglich, ein Projekt vorzustellen und am Ende einen Bericht über den (ggf. auch radikal veränderten) Prozess zu präsentieren (ebd.) – nicht hingegen, eine Ausschreibung zu gewinnen. Um ein Projekt – sei es allein oder mit anderen – zu konzipieren und zu kreieren, braucht es wiederum Räume (ebd.), und auch hier machen sich Privilegien und Ungleichheiten bemerkbar, die es auszugleichen gilt. Deshalb sieht das Kreativitäts- und Sorgeeinkommen vor, den sich beteiligenden Institutionen einen Betrag in gleicher Höhe zukommen zu lassen. Damit sollen Tools, Materialien, Reisekosten und anderes zur Verfügung gestellt werden: nicht nur, damit sie den Künstler:innen_Kurator:innen zur Verfügung stehen, sondern auch, um den Raum selbst zu hüten und die vielen unsichtbaren Sorgetätigkeiten zu unterstützen, die es in derartigen Räumen fortwährend braucht (ebd.). Ein ähnliches, aber stärker Commoning-orientiertes Konzept ist das sich im Aufbau befindliche *GrundausCommons*. Sein Ziel ist es, Commons-Vereinigungen in die Lage zu versetzen, gemeinschaffende Menschen für eine bestimmte Zeit (maximal zwei Jahre) von anderen Einnahmequellen unabhängig(er) zu machen, sodass sie Commoning vorantreiben können. Eine commonsgemä-

ße Finanzierung und Organisation sind beim *GrundausCommons* essentiell. Ob BGE, *Income of Creativity and Care* oder *GrundausCommons*: Formen des Grundeinkommens können eine mal mehr, mal weniger bedingungslose und freilassende materielle Absicherung künstlerischer_kuratorischer Praxis erlauben.

Wie in 4.3 angeklungen, sind nicht zuletzt die Geldgebenden gefragt, eine möglichst umfassende Verwendungs- und Entscheidungssouveränität zu gewährleisten: Anstatt in Einzelkünstler:innen und deren Werke zu investieren, könnten die Mittel ergebnisoffen in den Aufbau künstlerischer_kuratorischer Praxis als Commoning fließen. Das erinnert an den *collective pot*, den *ruangrupa* zur *documenta fifteen* eingerichtet hat: In bilateralen Verhandlungen, zum Beispiel mit nationalen Regierungen, schlägt das Kollektiv vor, nicht einzelne Künstler:innen_Kurator:innen aus dem jeweiligen Land zu fördern, sondern das Geld in den *collective pot* zu geben; die *documenta*-Beteiligten in Kassel können dann gemeinsam entscheiden, wie und für wen das Geld eingesetzt wird (SummeracademyAT 2021). In dieser Herangehensweise spiegeln sich die Commoning-Muster »Poolen, Deckeln & Aufteilen« (Helfrich & Bollier 2019: 173f.) und »Poolen, Deckeln & Umlegen« (ebd.: 174f.) wider. Allerdings wird auch deutlich, wie wichtig es ist zu klären, wer mitentscheidet und wer nicht, wer Geld bekommen kann und wer nicht. Das wirft die Frage nach den (halbdurchlässigen) Grenzen auf, die möglichst inklusiv zu beantworten ist. Darüber hinaus erfordern Commoning-orientierte Praktiken nicht zwingend, dass die Finanzierung ganz ohne private oder staatliche Zuwendungen gestemmt werden muss; vielmehr geht es darum, die Abhängigkeiten zu mindern, Abhängigkeitsbeziehungen aufzubrechen und anders über Geld zu verfügen. Dazu gehört auch, Geld bedürfnisgerecht aufzuteilen und über die Budgets gemeinsam zu bestimmen: etwa indem die Ausgabenstruktur, die Verteilmodalitäten und relevante Ausgaben gemeinsam diskutiert, beschlossen, umgesetzt und verantwortet werden. »Ohne Hoffnung auf eine Position der Reinheit und auf sauberes Geld müssen […] die Geldflüsse differenziert offengelegt, kontextualisiert und unter ethischen Gesichtspunkten diskutiert werden«, so Raunig (2013: o. S.). Derartige Prozesse können mittels digitaler Plattformen unterstützt werden.

So erlaubt *Open Collective* Transparenz nach innen und dass Gruppen in der Buchhaltung auf verteilte Verantwortlichkeiten setzen – und gleichzeitig, Rechnungen nach außen zu schreiben und Spenden anzunehmen. Das Thema Geld ist stets ein sensibles, und es in Gruppenprozessen explizit zu verhandeln, verlangt ein hohes Maß an Sensibilität und Vertrauen. Um dies zu gewährleisten, braucht es Vertrauensräume, in denen transparent über die finanziellen Hintergründe und Bedürfnisse der Beteiligten gesprochen werden kann. Dies ist eine Voraussetzung dafür, die Geldkultur innerhalb der entsprechenden Gruppe und darüber hinaus gemeinsam zu reflektieren und letztlich zu transformieren.

Für Künstler:innen_Kurator:innen können finanzielle Abhängigkeiten ebenso zum Problem werden wie ein zu enges Regelkorsett. Eine Diversifizierung der Finanzierungsquellen erscheint unter aktuellen Bedingungen angebracht, um Ausfälle kompensieren zu können und Abhängigkeiten überschaubar zu halten. Solidarische, gemeinschaftsgetragene und freilassende Finanzierungen, die idealerweise Commoning-Aspekte in sich tragen, sind dafür am besten geeignet – wenn auch bei genauerem Hinschauen allesamt nicht perfekt. Die Möglichkeiten reichen von gemeinsamen Ökonomien (wie in der *Kommune Niederkaufungen)* über Crowdfunding mittels spezifischer Plattformen (wie *Goteo*) bis hin zu klassischen Spendenkampagnen. In der Kunst gibt es bisher wenige überzeugende Konzepte. *Springboard for the Arts* nutzen mit der Community Supported Art ein Modell, das in Anlehnung an die *Solidarische Landwirtschaft* entwickelt wurde. Die Künstler:innen werden finanziert über Anteile, die vorab verkauft werden (Springboard for the Arts 2014). Ihre ›Produkte‹ gehen dann kuratiert in ›Kunstboxen‹ – analog zu Gemüsekisten – an die Beitragenden. Dies mag zur materiellen Grundsicherung beitragen, allzu leicht wird die Kunst hier jedoch zur Ware und verliert so ihren Commons-Charakter. Dies geschieht insbesondere dann, wenn die Produkte versteigert werden oder ein festes Preisschild bekommen. Einen Ausweg aus dem Dilemma bieten vielleicht die in der Solidarischen Landwirtschaft vielfach genutzten Beitragsrunden: Dann wird ein vorab beschlossenes Budget gemeinsam aufgebracht, ohne dass der individuelle Beitrag sich in der Menge oder Qualität der Gemüselieferungen widerspiegeln würde.

Geldunabhängige Sicherheit schaffen

Wie ist der Herausforderung zu begegnen, ohne Einkommen nicht auszukommen?

Commoning kann Schritt für Schritt Leistungen ersetzen, die gemeinhin über den Markt vermittelt werden. Geschieht dies, ist weniger Geld für ein würdiges Leben nötig. Beziehungsnetze und Versorgungsstrukturen langlebiger Commons stiften nicht nur Zugehörigkeit, sondern auch materielle Sicherheit.

Die Commons-Forscherin und Aktivistin Friederike Habermann (2018) kritisiert die in Geld und Geldbeziehungen eingeschriebene Tauschlogik ganz grundsätzlich. Tatsächlich hat diese weitreichende Folgen im Kunstfeld. So spielen zum Beispiel viel zu häufig Verwertungsinteressen der Künstler:innen_Kurator:innen eine entscheidende Rolle in ihrem Schaffen. Dies ist zwar sehr verständlich, bedeutet aber auch, dass künstlerische_kuratorische Prozesse dadurch geprägt und beschränkt sind. Zudem werden die entsprechenden Prozesse von Geldgebenden, die finanzielle Interessen haben, (bewusst oder unbewusst) beeinflusst – nicht umsonst heißt eines der Muster des Commoning »Commons & Kommerz auseinanderhalten« (Helfrich & Bollier 2019: 143ff.). Die mit Geld einhergehenden Abhängigkeiten (Preissing et al. 2021) zu reduzieren, ohne dabei Lebens- oder Schaffensqualität zu verlieren, kann auch bedeuten, neben der Einnahmen- auch die Ausgabenseite kritisch zu beleuchten – und Geldbedarfe, wo möglich, kreativ und behutsam zu reduzieren. Selbstverständlich braucht es in der gegenwärtigen Welt für viele Dinge (noch) Geld, und es wäre vermessen, von prekär lebenden und arbeitenden Künstler:innen_Kurator:innen zu verlangen, sie sollten auf das Wenige, das sie haben, verzichten. Das ist nicht gemeint. Aber vielleicht braucht es einige Dinge tatsächlich nicht, während sich andere auf geldleichteren Wegen – zum Beispiel mit Commons-Lösungen – beschaffen lassen. Dies könnte letztlich zu umweltfreundlicheren Lösungen führen, geld-

unabhängige Sicherheiten schaffen und somit kapitalistische Beziehungen zurückdrängen und Commoning stärken. Aus Sicht des Commoning ist es ein zentrales Ziel, einen gänzlich anderen Umgang mit Geld zu pflegen, und wo immer möglich, geldarme oder geldlose Lösungen zu bevorzugen.

Gleiches gilt letztendlich für all die anderen materiellen Grundlagen künstlerischer_kuratorischer Praxis. Bisher beruht die Materialbeschaffung in der Regel auf privaten Netzwerken oder erfolgt mittels ressourcenintensiven Neukäufen. Genügend Sammelstellen für Material und Leihläden für Werkzeuge könnten Abhilfe schaffen und wären nicht nur für Künstler:innen_Kurator:innen attraktiv. Ein gutes Beispiel ist die *Material Mafia* in Berlin, die »Reststoffe aus der Industrie, von Messen, Ausstellungen und der Kreativbranche als wertvolle Ressource ansieht und diese der Wiederverwendung zugänglich machen möchte« (Material Mafia Berlin o.J.: o. S.). Eine weitere noch nicht hinreichend ausgeschöpfte Möglichkeit bieten Kooperationen mit sympathisierenden und unterstützenden Personen und Organisationen. Zum Beispiel könnte jedes Ökodorf und jedes Hausprojekt des *Mietshäuser Syndikats* entgeltfrei Räumlichkeiten für die künsterische_kuratorische Praxis oder anderweitige Versorgungsaspekte zur Verfügung stellen. Oder es könnten, in Anlehnung daran und an das *Ackersyndikat,* Räumlichkeiten dem Markt entzogen und gesichert werden, um sie für die künstlerische_kuratorische Praxis zu nutzen. Das ergäbe eine Art Kunsträumesyndikat oder eine hybride Variante wie in New York City, wo die *NYC Real Estate Investment Cooperative* ihre finanziellen Ressourcen bündelt, um Immobilien kleinen Betrieben und lokalen Kunstinitiativen zur Verfügung zu stellen.


5

Commoning in die Welt bringen – achtsam, kreativ und unruhig bleiben

Sowohl in der Commonsforschung als auch in der künstlerischen_kuratorischen Praxis und den kritischen Kulturtheorien werden die Grundannahmen unseres westlichen Seins-Verständnisses hinterfragt. Wir werden zum Verlernen aufgefordert, und neue Co-Kreationen mit dem Mehr-als-Menschlichen werden erprobt. Wie wir gesehen haben, gibt es viele Möglichkeiten, mit künstlerischer_kuratorischer Praxis zur ontologischen Wende in der Kunst, zum Onto-Wandel, und damit zur gesellschaftlichen Transformation beizutragen, sich fürsorgend um Commons zu kümmern und durch Commoning bedürfnisgerechte und co-kreative Lebensbedingungen zu schaffen. Eine Hinwendung zu Commons und Commoning ist eine komplexe und verantwortungsvolle Aufgabe. Sie verschreibt sich einem qualitativ anderen In-Beziehung-Sein, das den vorherrschenden kapitalistischen Verweltlichungen immer weniger Platz bietet. Geduldig und konsequent umgesetzt, haben Commoning-Prozesse das Potenzial, ein lebendiges, auf Vielfalt ausgerichtetes soziales Miteinander in die Welt zu bringen; ein Miteinander, das auf empathischen und respektvollen zwischenmenschlichen und zwischenartlichen Beziehungen beruht und ein (für)sorgendes Wirtschaften fruchtbar werden lässt, das Produktion, Reproduktion und Nutzung zusammenbringt.

Auf dem Weg dorthin ist es wichtig, Einhegungen zu erkennen und bei Bedarf dazwischenzufunken, insbesondere angesichts des steigenden Interesses für die Commons – auch in konventionelleren Gefilden des Kunstfeldes. Für de Angelis (2012) sind Einhegungen

und Vereinnahmungen zwei sich ergänzende Strategien im Kapitalismus. Dieser braucht – seit jeher – die Commons, um die eigenen Krisen zu bewältigen. Daraus leitet sich die Gefahr ab, »dass Commons zu einem Mittel werden, das es dem Kapitalismus erlaubt, sich für weitere Jahrhunderte zu erneuern« (Federici in Federici & De Moor 2014: o. S.). Den Begriff Commoning für die eigene künstlerische_kuratorische Praxis zu verwenden, ohne seine vielfältigen Dimensionen im achtsamen gemeinsamen Tun verankert zu haben, kann in eine ähnliche Sinnentleerung münden, wie sie der Begriff Nachhaltigkeit erfahren musste. Folglich tun alle Beteiligten gut daran, mit Bedacht und Bescheidenheit zu handeln und zu kommunizieren. Sprachliche Vereinnahmungen und *commons washing* finden bereits heute statt, um Einfluss auf Gedanken, Diskurse und Handlungen zu nehmen; sei es im Falle des von hochdotierten privaten Stiftungen finanzierten *The Commons Project* oder im Falle der Bezeichnung privatisierter Ivy-League-Universitätsbibliotheken als »Information Commons« (Caffentzis & Federici 2014: i93). Die Bedeutung des Begriffs wird hier ad absurdum geführt und der Sprachraum rund um Commoning genutzt, um Wohlklingendes zu versprechen, ohne die entsprechenden Werte und Verhaltensweisen zu verkörpern (Halperin 2020).

Es empfiehlt sich, präzise zu sein und genau hinzuschauen. Das Ich wird im Commoning eben nicht einfach durch ein Wir ersetzt, womit sich Commoning in den vermeintlich neuen Kollektivismus in der Kunst einreihen ließe (vgl. Rauterberg 2021). Vielmehr verlassen wir das Denken in Dualismen und wenden uns einem vernetzten Denken in Beziehungen – mit den menschlichen und den nicht-menschlichen Akteur:innen – zu. In dieser Vision sind Künstler:innen_Kurator:innen aufgehoben in transformierten und sichereren Beziehungsnetzen. Statt verklärt und reglos die »Fantasien vom guten Leben« (Berlant 2016: 398) aufrechtzuerhalten, ist Commoning eine Praxis, sich individuell und kollektiv auf den Weg zu machen. Inmitten der prekären Bedingungen im Spätkapitalismus, inmitten von Umweltzerstörung und weiteren Katastrophen ist die Verletzlichkeit der Commons, der Commoners und des Commoning »aktiv anzunehmen«, so Landau (2021: o. S.) – und dabei achtsam, kreativ und unruhig zu bleiben. Commoning zu üben, heißt,

es in die Welt zu bringen, zu gestalten und dabei keine exakte Schablone zu verwenden, sondern der Situiertheit und Prozessorientiertheit Rechnung zu tragen. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der ›Systemrelevanz‹ von Kunst, dem gezielten Einsatz der Kunst für staatliche und marktliche Zwecke, lässt sich fragen, ob Commoning in der Kunst (und darüber hinaus) nicht langfristig wirkmächtiger werden könnte, wenn sich Commoners eher im Verborgenen instituieren und zunächst resilient aufstellen würden, anstatt zum Zwecke der Sichtbarkeit und Profilierung (zu) viele Kompromisse einzugehen und damit Vereinnahmungen Tür und Tor zu öffnen? Commoning braucht Nischen, in denen es sich entwickeln und entfalten kann. Gleichzeitig braucht es aber auch die gesellschaftliche Exposition, um neue transformative Möglichkeiten zu ergreifen, Ideen und Lösungen ans Licht zu bringen sowie mittels Bündnissen ökonomische und rechtliche Rahmungen zu verschieben.

Wenn Künstler:innen_Kurator:innen es schaffen, ihr Tätigsein stärker selbst in die Hand zu nehmen und zu organisieren und dabei materiell abgesichert sind, können sie sich einer Instrumentalisierung besser entziehen, sich stärker am Aufbau von Alternativen beteiligen und Institutionen anders begegnen. In der Folge dürften viele bestehende Förder- und Kunstinstitutionen, nationalstaatlich und/oder kapitalistisch ausgerichtete Mega-Kunstschauen, kommerzielle Galerien und Top-down-Praktiken zur Disposition stehen. An ihre Stelle könnten commonsgemäße Instituierungen, Festivals und interlokale Netzwerke des Gemeinsamen treten. Denn entgegen eines häufig geäußerten Einwands ist Commoning eben nicht auf Kleingruppen beschränkt, sondern trägt ein umfassendes Transformationspotenzial in sich. Dies belegen auch empirische Beobachtungen, die sich auf lange Zeiträume und auf zehntausende Menschen – also auf weit mehr, als sich persönlich kennen könnten – beziehen, im Digitalen und Analogen (vgl. bspw. Ostrom 1990, Wolter et al. 2012, Barron 2013, Siefkes 2016). Commoning könnte zu einer Bewegung werden, die sich Institutionen aneignet und diese umgestaltet oder die gänzlich neue (Verhandlungs-)Orte entwirft. Diese Vision gründet nicht darauf, das bestehende System (Kunst) aktiv zu bekämpfen. Vielmehr setzt sie auf Akte, die das diskriminierende System verunmöglichen. Der Onto-Wandel wird dann

nicht als etwas verstanden, das sich nur auf Kleingruppen beziehen kann, sondern als eine in größerem Maßstab politische Transformation. Und Commoning wird zu einer nach Freiheit, Fairness und Lebendigkeit strebende Gesellschaftsgestaltung (Helfrich & Bollier 2019). Beide, Seinsverständnis und Gesellschaftsgestaltung, sind in ihrer gegenseitigen Bedingtheit grundsätzlich veränderbar. Folglich ist eine Commons-Gesellschaft durchaus möglich.

Auch eine solche Commons-Gesellschaft wäre sicherlich kein romantisches Wunderland, und künstlerischer_kuratorischer Praxis käme weiterhin die gesellschaftliche Aufgabe zu, kritisch zu begleiten und vordenkend zu gestalten. Künstler:innen_Kurator:innen, nun in fürsorgende Gemeinschaften eingebunden und materiell abgesichert, hätten mehr Ressourcen und Kraft zur Verfügung, und Geld hätte seine Macht verloren. Künstler:innen_Kurator:innen, und dasselbe gilt für alle anderen, könnten sich sehr viel stärker dem Ausbau ihrer Denk-Fühl-Werkzeuge, ihrer Intuition, ihrer Kreativität, der interdisziplinären Forschung und der individuellen und kollektiven Weiterentwicklung widmen und sich dabei geschätzt und sicher fühlen, anstatt Unsicherheit, Abhängigkeit und Prekarität trotzen zu müssen. Welche Effekte würde eine solche Veränderung wohl hervorbringen?

Mit dieser Frage schließen wir unsere Erkundungen. Wir hoffen, damit auf vielfältige Weise inspiriert zu haben, sodass Künstler:innen_Kurator:innen, Theoretiker:innen, Transformator:innen, marktliche und staatliche Akteur:innen und Commoners gemeinsam nach Wegen suchen können, um sich commonsgemäß auszurichten.

Danksagungen

Wir bedanken uns bei Alexander Koch, Anne Kersten und der *Gesellschaft Neue Auftraggeber.* Sie hatten uns um einen kleinen Beitrag für ihren Jubiläumsreader gebeten, der unseren Beratungsprozess mit den *Neuen Auftraggebern* 2019/20 reflektieren sollte. Wir haben uns stattdessen entschieden, einen grundlegenderen Text zu schreiben. Es war uns ein Anliegen, Antworten auf die Frage »Wie genau kann es denn nun aussehen, das Commoning im und für den Kunstbetrieb?« zu finden. Auch nach Fertigstellung des Textes bleiben einige an uns herangetragene sowie eigene Fragezeichen und Widersprüche rund um die derzeitigen Ausformungen des Commoning bestehen; einiges konnten wir nur andenken, scheint uns selbst zu schnell oder zu eng entwickelt. Wir vertrauen jedoch darauf, dass andere die Gedanken und Praktiken im Sinne des Gemeinsamen weiterentwickeln werden.

Wir bedanken uns beim *transcript Verlag* für die Übernahme der Druckkosten, bei der *anstiftung* für die finanzielle Ermöglichung einer Open-Access-Variante und bei der *Gesellschaft Neue Auftraggeber* für einen Zuschuss zum Lektorat.

Wir haben den Text neben unserer freiberuflichen und Lohnarbeit verfasst. Wir bedanken uns beieinander für das, was wir gemeinsam geschaffen haben, und bei unseren Nahpersonen für ihre Unterstützung. Zusätzlich bedanken möchten wir uns bei Sabrina Dittus, Anne Kersten, Alexander Koch, Elke Krasny, Friederike Landau, Marcus Meindel, Mirl Redmann, Viktoria Schwab und Nora Sternfeld für ihre Kommentare und Hinweise.

Unser ganz besonderer Herzensdank gilt unserer geschätzten Kollegin und Freundin Silke Helfrich, die leider nach einigen Monaten unserer gemeinsamen Arbeit an diesem Text tödlich verunglückte. Es war nicht leicht, diesen Text ohne sie zu Ende zu bringen. In so vielen Sätzen hören wir noch ihr Lachen, erinnern ihre Neugierde, unser gemeinsames Ringen um Formulierungen. Sie war es auch, die unser Schreibteam zusammengebracht hat. Silke hat der Welt ein Vermächtnis hinterlassen, das nun, in Commoning-Manier, durch viele Herzen, Hände und Köpfe weitergetragen wird. Wir danken ihr für ihre unermüdlich forschende und fürsorgende Arbeit der letzten Jahrzehnte.

Literaturverzeichnis

Acosta Alvarado, A. (2020): A New Type of Open Commons: The Case Study of l'Asilo. A Transformative Experience in the City of Naples. Working Paper – EnCommuns, 35, S. 1-11.

Adamczak, B. & Sternfeld, N. (2021): Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen. In: Haas, A., Haas, M., Magauer, H. & Pohl, D. (Hg). How to relate: Wissen, Künste, Praktiken. Bielefeld, transcript, S. 79-94.

Aima, R. (2021): Mary Maggic, Estroworld Ascending. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.holo.mg/encounters/mary-maggic/

Arts Collaboratory (o.J.): Arts Collaboratory. Abgerufen am 29.03.2022 von https://artscollaboratory.org/

Arts of the Working Class (o.J.): Arts of the Working Class. Abgerufen am 29.03.2022 von http://artsoftheworkingclass.org/

Baer, S. & Sacksofsky, U. (2018): Autonomie im Recht – geschlechtertheoretisch vermessen. In: Baer, S. & Sacksofsky, U. (Hg.): Autonomie im Recht – Geschlechtertheoretisch vermessen. Baden-Baden: Nomos, S. 11-29.

Bağcıoğlu, N., Elveren, M., İmrek, G., Yavuz, S. & Omuz Dictionary Group (2021): OMUZ. e-flux Journal. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.e-flux.com/journal/119/403025/omuz

Baldauf, A., Gruber, S., Hille, M., Krauss, A., Miller, V., Verlic, M., Wang, H.-K. & Wieger, J. (2016): Spaces of Commoning: Artistic Research and the Utopia of the Everyday. Berlin: Sternberg Press.

Balkin, A. (o.J.): Public Smog Will Save the Earth. Tomorrow Morning. Abgerufen am 29.03.2022 von http://tomorrowmorning.net/publicsmog

Barron, A. (2013): Free Software Production as Critical Social Practice. Economy and Society, 42(4), S. 597-625.

Basu, P. (2021): Re-Mobilising Colonial Collections in Decolonial Times: Exploring the Latent Possibilities of N. W. Thomas's West African Collections. In: Driver, F., Nesbitt, M. & Cornish, C. (Hg.): Mobile Museums. Collections in Circulation, London: UCL Press, S. 44-70.

Bauwens, M., Kostakis, V. & Pazaitis, A. (2019): Peer to Peer: The Commons Manifesto. London: University of Westminster Press.

bbk berlin (o.J.): berufsverband bildender künstler*innen berlin. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.bbk-berlin.de/berufsverband-bildender-kuenstler_innen-berlin

Bennholdt-Thomsen, V. (2012): Subsistenz: Perspektive für eine Gesellschaft, die auf Gemeingütern gründet. In: Helfrich, S., & Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Commons: Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat. Bielefeld: transcript, S. 107-111.

BENTEN CLAY (o.J.): BENTEN CLAY. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.bentenclay.com

Berlant, L. (2016): The Commons: Infrastructures for Troubling Times. Environment and Planning D: Society and Space, 34(3), S. 393-419.

Bismarck, B. v. (2021): Das Kuratorische. Leipzig: Spector Books.

BlackPast (2012): Audre Lorde: »Learning from the 60s«. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.blackpast.org/african-american-history/1982-audre-lorde-learning-60s/

Boecker, S. (2016): Sonsbeek '16. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.kunstforum.de/artikel/sonsbeek-16/

Bosold, B., & Hofmann, V. (2021a): kuratieren #7. Jahr der Frau_en/Year of the Women*. Hohenlockstedt: Arthur Boskamp-Stiftung.

Bosold, B., & Hofmann, V. (2021b): The »Year of the Women*« at the Schwules Museum Berlin: Activism, Museum, and LGBTQIA+ Memory-Notes on Queer-Feminist Curating. In: Krasny, E., Lingg, S., Fritsch, L., Bosold, B. & Hofmann, V. (Hg.): Radical-

izing Care. Feminist and Queer Activism in Curating, London: Sternberg Press, S. 206-219.

Breen, R. (2008): Towards a Collective Understanding of Art As a Commons: A Report on Current Thinking About the Art Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.onthe-commons.org/towards-collective-understanding-art-commons#sthash.YCcWcmWt.dpbs

Brüggmann, F. (2020): Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen. Bielefeld: transcript.

Bruncevic, M. (2018): Law, Art and the Commons. New York: Routledge.

Butt, G. & Millner-Larsen, N. (2018): The Queer Commons: Introduction. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 24(4), S. 399-419.

Caffentzis, G. & Federici, S. (2014): Commons Against and Beyond Capitalism. Community Development Journal, 49(1), S. i92-i105.

Casco Art Institute: (o.J.): Assembly for commoning art institutions. Abgerufen am 29.03.2022 von https://casco.art/projects/assembly/

Choi, B., Krauss, A., van der Heide, Y. & Allan, L. (2018): Unlearning Exercises: Art Organizations as Sites for Unlearning. Amsterdam: Valiz.

Choi, B., Lütticken, S., & Seijdel, J. (2015): Commonist Aesthetics. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.onlineopen.org/commonist-aesthetics

Choi, B. & van der Heide, Y. (2017): Decolonizing Art Institutes from a Labor Point of View. In: Kolb, R. & Richter, D. (Hg.). Decolonizing Art Institutions. Oncurating, 35, S. 87-92.

Chto Delat & Angelotti, M. (o.J.): Organizing New Forms of Collectivity: A conversation on School of Engaged Art. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.visibleproject.org/blog/text/organizing-new-forms-of-collectivity-a-conversation-between-chto-delat-and-martina-angelotti-on-school-of-engaged-art/

Ciancio, G. (2018): When Commons Becomes Official Politics: Exploring the Relationship between Commons, Politics, and Art in Naples. In: Dockx, N. & Gielen, P. (Hg.): Commonism. A New Aesthetics of the Real, Amsterdam: Valiz, S. 283-298.

Clemens, C. (2017): Ally or Accomplice? The Language of Activism. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.learningforjustice.org/magazine/ally-or-accomplice-the-language-of-activism

Constant (2021): Copyleft Attitude with a difference – version 1.0. Abgerufen am 29.03.2022 von https://constantvzw.org/wefts/cc4r.en.html

Coppola, T.-M. (o.J.): 7 questions avec… Théo-Mario Coppola! Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.france.no/oslo/7-questions-avec-theo-mario-coppola-curateur-de-la-biennale-momentum/

Craftspace (2021): We are Commoners: Creative Acts of Commoning. Abgerufen am 29.03.2022 von https://craftspace.co.uk/wearecommoners/

De Angelis, M. (2012): Krise, Kapital und Vereinnahmung: braucht das Kapital die Commons? In: Helfrich, S. & Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Commons: Für eine Politik jenseits von Markt und Staat, Bielefeld: transcript, S. 227-235.

De Angelis, M. (2017): Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism. London: Zed Books.

De Goyzueta, A., Micciarelli, G. & Valentini, M. (2020): Bringing to the Surface the Commoners' Work: Vindications About Income. In: De Tullio, M. (Hg.): The commons as ecosystems for culture. Cultural Creative Spaces & Cities.

De Tullio, M. (2018): Commons towards New Participatory Institutions: The Neapolitan Experience. In: Dockx, N. & Gielen, P. (Hg.): Commonism. A New Aesthetics of the Real, Amsterdam: Valiz, S. 299-314.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1992): Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Berlin: Merve.

Dengler, C. & Lang, M. (2022): Commoning Care: Feminist Degrowth Visions for a Socio-Ecological Transformation, Feminist Economics, 28(1), S. 1-28.

Desser, C. (2008): Art and the Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.onthecommons.org/art-and-commons

Dobkowska, M. & Łukomski, K. (Hg.) (2020): Things We Do Together: The Post-Reader. Abgerufen am 29.03.2022 von https://u-jazdowski.pl/en/programme/publications/things-we-do-together-the-post-reader

Dockx, N. & Gielen, P. (2018): Introduction: Ideology & Aesthetics of the Real. In: Dockx, N. & Gielen, P. (Hg.): Commonism. A New Aesthetics of the Real, Amsterdam: Valiz, S. 53-71.

documenta (o.J.): Ruruhaus: Das Wohnzimmer für Kassel. Abgerufen am 29.03.2022 von https://documenta-fifteen.de/ruruhaus/

Dragona, D. (2013): Artists as Commoners in the Years of Indebtedness. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.springerin.at/en/2013/4/zeitgenossisches-gemeingut/

Dragona, D. (2021): Commoning the Commons: Revisiting the Role of Art in Times of Crisis. In: Sollfrank, C., Stalder, R. & Niederberger, S. (Hg.): Aesthetics of the Commons, Zürich: Diaphanes, S. 101-124.

Dutch Art Institute (o.J.): Casco Announces Adelita Husni-Bey's Solo Exhibition White Paper. Abgerufen am 29.03.2022 von https://dutchartinstitute.eu/page/6711/casco-announces-adelita-husni-bey-s-solo-exhibition-white-paper--the-law--2014-p

Ecker, M. v. d. (2022): Unfassbar geistloses Eigentum. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.nd-aktuell.de/artikel/1161328.nft-unfassbar-geistloses-eigentum.html

Edson, M. (2015): Feuer und Frost: Museen, Büchereien, Archive und ihre Zukunft als Commons. In Helfrich, S. & Bollier, D. (Hg.): Die Welt der Commons. Muster gemeinsamen Handelns, Bielefeld: transcript, S. 127-131.

Escobar, A. (2019): Thinking-Feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South. In: de Sousa Santos, B. & Meneses, M. (Hg.): Knowledges Born in the Struggle: Constructing the Epistemologies of the Global South. New York: Routledge, S. 41-57.

Esteva, G. (2014): Commoning in the New Society. Community Development Journal, 49, S. i144–i159.

Euler, J. (2018): Conceptualizing the Commons: Moving Beyond the Goods-based Definition by Introducing the Social Practices of Commoning as Vital Determinant. Ecological Economics, 143C, S. 10-16.

Euler, J. (2020): Wasser als Gemeinsames: Potenziale und Probleme von Commoning bei Konflikten der Wasserbewirtschaftung. Bielefeld: transcript.

Euler, J., Helfrich, S. & Meretz, S. (2019): Commons. In: von Braunmühl, C., Gerstenberger, H., Ptak, R. & Wichterich, C. (Hg.): ABC der globalen (Un)Ordnung: Von »Anthropozän« bis »Zivilgesellschaft«, Hamburg: VSA, S. 38-39.

Farquharson, A. (2006): Bureaux de change. Abgerufen am 29.03.2022 von https://frieze.com/article/bureaux-de-change

Federici, S. & De Moor, T. (2014): Revolution at Point Zero. Discussing the Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von https://onlineopen.org/revolution-at-point-zero

Gardi, A. (2020): Welche Unterschiede gibt es in Communities, die als wichtige Ressource gebündelt werden können? Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.instagram.com/tv/CI77g5jn-QD/

Garrett, M. (2014): DIWO (Do-It-With-Others): Artistic Co-Creation as a Decentralized Method of Peer Empowerment in Today's Multitude. Abgerufen am 29.03.2022 von https://marcgarrett.org/2014/02/12/diwo-do-it-with-others-artistic-co-creation-as-a-decentralized-method-of-peer-empowerment-in-todays-multitude/

Gaskin, S. (2021): Norwegian Biennale MOMENTUM 11 Opens (Again) After Scandal. Abgerufen am 29.03.2022 von https://ocula.com/magazine/art-news/norwegian-biennale-momentum-11-opens-again/

Gibson-Graham, J.- K., Cameron, J. & Healy, S. (2013): Take Back the Economy: An Ethical Guide for Transforming Our Communities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gielen, P. (2011): Mapping Community Art. In: De Bruyne, P., & Gielen, P. (Hg.): Community Art: The Politics of Trespassing. Amsterdam: Valiz, S. 15-33.

Habermann, F. (2018): Ausgetauscht: Warum gutes Leben für alle tauschlogikfrei sein muss. Sulzbach (Taunus): Ulrike Helmer.

Haiven, M. (2017): Creativity and the Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von https://blog.p2pfoundation.net/creativity-and-the-commons/2017/05/12

Halperin, J. (2020): The Library Commons: An Imagination and an Invocation. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.inthelibrarywiththeleadpipe.org/2020/the-library-commons/

Haraway, D. (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial. Feminist Studies, 14(3), S. 575-599.

Haraway, D. (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt a.M.: Campus.

Hardin, G. (1968): The Tragedy of the Commons. Science, 162(3859), S. 1243-1248.

Hardt, M. & Negri, A. (2009): Commonwealth. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Harney, S. & Moten, F. (2013): The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study. Wivenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositions.

Helfrich, S. & Bollier, D. (2019): Frei, Fair und Lebendig: Die Macht der Commons. Bielefeld: transcript.

Helfrich, S. & Euler, J. (2021): Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften. Zeitschrift für Gemeinwirtschaft und Gemeinwohl, 44(1), S. 51-58.

Helfrich, S. & Petzold, J. (2021): Commoning oder wie Transformation gelingt: Auftakt einer Mustersprache. Neudenau, Eberswalde: Selbstverlag.

Hers, F. (1990): Das Protokoll der Neuen Auftraggeber. Abgerufen am 29.03.2022 von https://neueauftraggeber.de/de/das-protokoll-der-neuen-auftraggeber/

Hers, F. & Douroux, X. (2013): Art Without Capitalism. Dijon: Les presses du réel.

Hyde, L. (1998): Created Commons. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Paper Series on the Arts, Culture, and Society, 8, S. 1-8.

Iaconesi, S. (2015): Digitale Kunst als Commons. In: Helfrich, S., Bollier, D. & Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Die Welt der Commons: Muster gemeinsamen Handelns. Bielefeld: transcript, S. 136-141.

Institute of Radical Imagination (2021): Art for UBI Manifesto: Launching Campaign. Abgerufen am 29.03.2022 von https://instituteofradicalimagination.org/2021/01/16/art-for-ubi-manifesto-launching-campaign/

Kautzer, C. (2015): Radical Philosophy: An Introduction. Boulder: Paradigm Publishers.

Kester, G. (2011): The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham: Duke University Press.

Klamer, A. (2004): Art as a Common Good. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.klamer.nl/research-project/art-as-a-common-good/

Klapeer, C. & Schönpflug, K. (2015): Queer needs commons! Transgressing the fiction of self-ownership, challenging Westocentric proprietism. In: Dhawan, N., Engel, A., Holzhey, C. & Woltersdorff, V. (Hg.): Global Justice and Desire: Queering Economy. London: Routledge.

Kramp, G. (2021): Commonsverbünde – Zweiter Anlauf. Abgerufen am 29.03.2022 von https://keimform.de/2021/commonsverbuende-zweiter-anlauf/

Krasny, E. (2020): Precarious Commons: An Urban Garden for Uncertain Times. In: Özkan, D. & Büyüksaraç, G. (Hg.): Commoning the City: Empirical Perspectives on Urban Ecology, Economics and Ethics. London: Routledge, S. 177-192.

Kratzwald, B. (2014): Das Ganze des Lebens: Selbstorganisation zwischen Lust und Notwendigkeit. Sulzbach am Taunus: Ulrike Helmer.

Krauss, A. (2019): Unlearning institutional habits: an arts-based perspective on organizational unlearning. The Learning Organization, 26(5), S. 485-499.

Kwan, A. (2020): Gudskul: new ecosystems for learning. Abgerufen am 29.03.2022 von https://artreview.com/ara-winter-2019-feature-gudskul

l'asilo (o.J.): Assemblea. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.exasilofilangieri.it/assemblea/

Landau, F. (2021): Para-Infrastructures – Spatializing the Future of Museums. In: Baur, J. & schnittpunkt (Hg.): Das Museum der Zukunft. Bielefeld: transcript, S. 173-179.

Love, H. (2019): Praxis & the Undercommons. Abgerufen am 29.03.2022 von http://blogs.law.columbia.edu/praxis1313/heather-love-praxis-the-undercommons

Lutosch, H. (2021): Wenn das Baby schreit, dann möchte man doch hingehen: Ein feministischer Blick auf Arbeit, Freiwilligkeit und Bedürfnis in aktuellen linken Utopieentwürfen. Vortrag beim Kantine-Festival Chemnitz, August 2021. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.youtube.com/watch?v=ewN3gaAAr0Q

Mader, R. (2012): Kollektive Autorschaft in der Kunst: Alternatives Handeln und Denkmodell. Lausanne: Peter Lang.

Malzacher, F. (o.J.): The Art of Assembly. Abgerufen am 29.03.2022 von https://art-of-assembly.net/

Material Mafia Berlin (o.J.): Material Mafia Berlin. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.material-mafia.net/

Mathew, V. & Carl, P. (2013): Culture Coin: A Commons-Based, Complementary Currency for the Arts and Its Impact on Scarcity, Virtue, Ethics, and the Imagination. Artivate, 2(1), S. 14-29.

McAnally, J. (2017): Working for the Commons: A Conversation with Binna Choi of Casco Art Institute. Abgerufen am 29.03.2022 von https://temporaryartreview.com/working-for-the-commons-a-conversation-with-binna-choi-of-casco-art-institute/

Meinhardt, J. (2002): Institutionskritik. In: Butin, H. (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur Zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont, S. 126-130.

Micciarelli, G. & D'Andrea, M. (2020): Music, Art, the Power and the Capital: a Theoretical Proposal for an Income of Creativity and Care. In: De Tullio, M. (Hg.): Commons: Between Dreams and Reality. Creative Industries: Kosice, S. 132-161.

Muñoz, J. (2009): Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press.

Myvillages (2021): Rural School of Economics. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.myvillages.org/index.php?a=work&id=120

Nancy, J.-L. (2005): Singulär plural sein. Zürich: Diaphanes.

Netzwerk X (2020): Konferenz der kleinen Orte und freien Kollektive 2020. Abgerufen am 29.03.2022 von https://netzwerk-x.org/programm-konferenz-der-kleinen-orte-freien-kollektive-2020

Niederberger, S. (2021): Streaming now: Die kulturelle Ordnung der Künste im Wandel. Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.youtube.com/watch?v=H883OgmWO34&t=1s

Ostrom, E. (1990): Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action. New York: Cambridge University Press.
Peltokoski, J., Toivakainen, N., Toivanen, T. & Wekken, R. v. d. (2015): Die Zeitbank von Helsinki: Währung als Commons. In: Helfrich, S., Bollier, D. & Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Die Welt der Commons: Muster gemeinsamen Handelns. Bielefeld: transcript, S. 187-190.
Petrescu, D., Petcou, C., Safri, M. & Gibson, K. (2021): Calculating the Value of the Commons: Generating Resilient Urban Futures. Environmental Policy and Governance, 31(3), S. 159-174.
Praetorius, I. (2015): Wirtschaft ist Care, oder: Die Wiederentdeckung des Selbstverständlichen. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung.
Preissing, S., Schubert, G. & Lehner, H. (2021): In Zukunft ohne Geld? Theoretische Zugänge & gelebte Alternativen. Wien, Berlin: Mandelbaum.
Rancière, J. (2010): Dissensus: On politics and aesthetics. London, New York: Continuum.
Raunig, G. (2013): Flatness Rules: Institutierende Praxen und Institutionen des Gemeinsamen. Abgerufen am 29.03.2022 von http://whtsnxt.net/126
Rauterberg, H. (2021): Kunstkollektive: Wir! Wir! Wir! Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.zeit.de/2021/43/kunstkollektive-kunst-documenta-turner-preis-kunstmarkt-identitaetspolitik-kapitalismus
Redmann, M. (o.J.): Arbeitsbedingungen verbessern? Aber wie! Ein Vorschlag für mehr Inklusion und Diversität von Kulturarbeiter:innen als Bedingung demokratischer Strukturen im Kulturbetrieb. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.appropriate-journal.art/redmann
Richter, D. & Kolb, R. (2019): Revisiting Black Mountain. Cross-Disciplinary Experiments and Their Potential for Democratization. OnCurating 43. Abgerufen am 29.03.2022 von https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue43/PDF_to_Download/OnCurating-43_WEB.pdf
Roßhart, J. & Witte, M. (2019): Die Proll-Lesbengruppen. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/die-proll-lesbengruppen

ruangrupa (2020): The lumbung concept for documenta fifteen. Abgerufen am 29.03.2022 von https://universes.art/en/documenta/2022/lumbung

ruangrupa (o.J.): lumbung: Short concept by ruangrupa for documenta 15. Abgerufen am 29.03.2022 von https://universes.art/en/documenta/2022/short-concept/

ruangrupa & Papastergiadis, N. (2021): Living Lumbung: The Shared Spaces of Art and Life. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.e-flux.com/journal/118/395154/living-lumbung-the-shared-spaces-of-art-and-life/

Salami, M. (2021): Sinnliches Wissen: Eine schwarze feministische Perspektive für alle. Berlin: Matthes & Seitz.

Salon der Perspektiven (o.J.a): Der Salon. Abgerufen am 29.03.2022 von https://salonderperspektiven.de/der-salon/

Salon der Perspektiven (o.J.b): Yallah kunstbetReiben! Abgerufen am 29.03.2022 von https://salonderperspektiven.de/yallah-kunstbetreiben/

Schafaff, J. (2018): Building Bridges: Art as a Space of Rehearsal. In: Dockx, N. & Gielen, P. (Hg.): Commonism: New Aesthetics of the Real. Amsterdam: Valiz, S. 363-380.

Siefkes, C. (2009): Ist Commonismus Kommunismus? Commons-basierte Peer-Produktion und der kommunistische Anspruch. PROKLA, 39(2), S. 249-268.

Siefkes, C. (2016): Freie Software und Commons: Digitale Ausnahme oder Beginn einer postkapitalistischen Produktionsweise? Navigationen, 16(2), S. 37-53.

Spivak, G. (1988): Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C. & Grossberg, L. (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, S. 271-313.

Springboard of the Arts (2014): Community Supported Art. Abgerufen am 29.03.2022 von https://springboardexchange.org/communitysupportedart/

Springboard for the Arts (2021): Principles & Vision. Abgerufen am 29.03.2022 von https://springboardforthearts.org/about-us/principles-vision/

Springboard for the Arts (o.J.): Minnesota Lawyers for the Arts (MnLA): Legal Assistance for Artists and Arts Organizations.

Abgerufen am 29.03.2022 von https://springboardforthearts.org/resources-access/legal-assistance/
Sternfeld, N. (2018): Das radikaldemokratische Museum. Berlin: De Gruyter.
Sternfeld, N. (2020): Collections as Commons: Wem gehören öffentliche Sammlungen? In: Griesser-Stermscheg, M., Sternfeld, N. & Ziaja, L. (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen: Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Berlin: De Gruyter, S. 77-84.
Sternfeld, N. & Ziaja, L. (2013): Was kommt nach der Show? Über postrepräsentationale Kuratierung. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5
SummeracademyAT (2021): ruangrupa and Adam Szymczyk moderated by Nora Sternfeld. Abgerufen am 29.03.2022 von https://youtu.be/_xjhv9eyeyE
Sutterlütti, S. & Meretz, S. (2018): Kapitalismus aufheben: Eine Einladung, über Utopie und Transformation neu nachzudenken. Hamburg: VSA.
Swinnen, E. & Bauwens, M. (2018): Commoning Art, Democracy, and the Precariat: a Dialogue. In: Dockx, N. & Gielen, P. (Hg.): Commonism: A New Aestheticism for the Real. Amsterdam: Valiz, S. 183-198.
Tan, P. (2018): Practices of Commoning in Recent Contemporary Art. ASAP/Journal, 3(2), S. 278-285.
Tan, P. (o.J.): The Question of Collectivity: Dispossession, Surplus, Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von http://www.collectioncollective.art/text/the-question-of-collectivity-dispossession-surplus-commons
Thalmair, F. & ruangrupa (2020): ruangrupa: »Unsere Ausstellungen sind ein Alibi«. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.kunstforum.de/artikel/ruangrupa/
Timelab (2019): Reshaping the Residency Program as a Commons. Abgerufen am 29.03.2022 von https://timelab.org/blog/1213-Reshaping-the-Residency-Program-as-a-Commons
Todd, Z. (2016): An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: ›Ontology‹ Is Just Another Word For Colonialism. Journal of Historical Sociology, 29(1), S. 4-22.

Trans Europe Halles (2021): l'Asilo Commoning Culture. Abgerufen am 29.03.2022 von https://vimeo.com/502508190

Trans Europe Halles (o.J.): Trans Europe Halles. Abgerufen am 29.03.2022 von https://teh.net/

Troemel, B. (2019): The Shit I Wish Someone Told Me Before I Entered The Art World. Abgerufen am 29.03.2022 von https://youtu.be/SnMXevtQ05I

Tsing, A. (2015): The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton University Press.

Vishmidt, M. (2015): The Manifestation of the Discourse of the Commons in the Field of Art. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.kunci.or.id/articles/marina-vishmidt-commons-in-the-field-of-art/

Wachsmuth, F. (2015): Yum Yum Soups: Zu Gast bei Dagie. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.filmkorn.org/yum-yum-soups-zu-gast-bei-dagie/

WELL Being Stiftung (2021): Experimentierräume für Formfindungen und Wissensbildung in Koproduktionsprozessen. Abgerufen am 29.03.2022 von https://wellbeingstiftung.de/raumlabor-do-it-together-labs-vol-1-8-n1

Wissink, B. & van Meeteren, L. (2022): Art Organisers as Commoners: On the Sustainability and Counter-Hegemonic Potential of the Bangkok Biennial. Social Inclusion, 10(1), S. 126-140.

Wolter, G., Bach, P., Arnold, A. & Rath, G. (2012): Auf dem Weg: Gelebte Utopie einer Kooperative in Venezuela. Berlin: Die Buchmacherei.

Wright, S. (2013): Toward a Lexicon of Usership. Eindhoven: Van Abbemuseum.

Yineng, C. (2022): For Artist Long Pan, the Mushoom Is the Message. Abgerufen am 29.03.2022 von https://www.sixthtone.com/news/1009482/for-artist-long-pan%2C-the-mushroom-is-the-message

YumYumSoups (2021): YUMYUMSOUPS. Developing b&w super 8 films in yummy healthy stuff! Abgerufen am 29.03.2022 von https://yumyumsoups.wordpress.com/

Soziologie



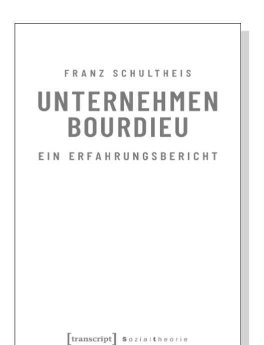
Naika Foroutan
Die postmigrantische Gesellschaft
Ein Versprechen der pluralen Demokratie

2019, 280 S., kart., 18 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4263-6
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4263-0
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4263-6



Maria Björkman (Hg.)
Der Mann und die Prostata
Kulturelle, medizinische
und gesellschaftliche Perspektiven

2019, 162 S., kart., 10 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4866-9
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4866-3

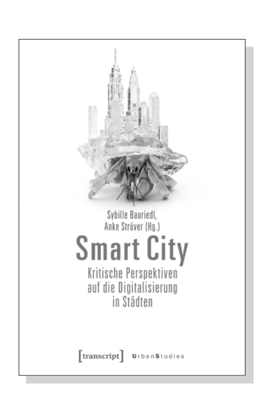


Franz Schultheis
Unternehmen Bourdieu
Ein Erfahrungsbericht

2019, 106 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-4786-0
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4786-4
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4786-0

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Soziologie



Sybille Bauriedl, Anke Strüver (Hg.)
Smart City – Kritische Perspektiven auf die Digitalisierung in Städten
2018, 364 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4336-7
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4336-1
EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4336-7



Weert Canzler, Andreas Knie, Lisa Ruhrort, Christian Scherf
Erloschene Liebe? Das Auto in der Verkehrswende
Soziologische Deutungen

2018, 174 S., kart.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4568-2
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4568-6
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4568-2



Juliane Karakayali, Bernd Kasparek (Hg.)
movements. Journal for Critical Migration and Border Regime Studies
Jg. 4, Heft 2/2018

2019, 246 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4474-6